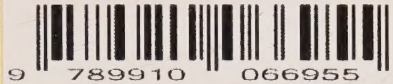
Julius Schlosser

Präludien

Digitized by the Internet Archive
in 2023

https://archive.org/details/bwb_P3-ADC-177

Loome Theological Booksellers
Price: $50.00
Praludien. Bortrage und Uuffake
Section: CAA-MED
Location: Stacks



Präludien

Vorträge und Aufsätze

von

Julius Schlosser

Pauperis cena:
pane, vinu, radic
Auf einer römischen Tonlampe

Julius Bard Verlag / Berlin W 15

Copyright 1927 by Julius Bard Verlag G.m.b.H. in Berlin.
Druck des Werkes von der Offizin Drugulin, der 16 Bildtafeln von der Spamerschen Buchdruckerei, beide in Leipzig.

Meinem lieben Freunde

Arpad Weixlgärtner

in Treuen zugeeignet

Es dürfte wohl kaum Jemand an dem ursprünglichen Standort der hier gesammelten Aufsätze Interesse haben. Sollte dies wider Vermuten der Fall sein, so sei er auf die liebevolle Bibliographie verwiesen, die mein junger Freund und Schüler Hans R. Hahnloser der von Planiscig und Weixlgärtner zu meinem 60. Geburtstag herausgegebenen „Festschrift" (Wien, Amaltheaverlag 1927, S. 274—284) beigefügt hat. Höchstens könnte bemerkt werden, daß die Aufsätze „Zur Geschichte der Kunsthistoriographie" den „Prolegomena" zu Lor. Ghiberti (im Jahrbuch der Zentralkommission 1910) entnommen sind. Der Aufsatz „Zwei holländische Bildner" sollte in der Serie: Kunst in Holland erscheinen, ist aber nicht zur Ausgabe gekommen, da der Verlag seine Tätigkeit einstellte. Der kleine Essay über Goya ist mit freundlichster Bewilligung des Verlages E. A. Seemann der „Bibliothek der Kunstgeschichte", herausgegeben von Hans Tietze (Band 26) entnommen; ich wollte ihn hier nicht missen, weil er für mich mehr als ein persönliches „Reiseerlebnis" darstellt.

Lieber Freund!

Dir am allerwenigsten, aber auch keinem unserer nähern Freunde brauche ich zu sagen, daß der Gedanke, die folgenden „Allen Kamellen" in einem Bande zu vereinen, nicht aus meinem Kopfe entsprungen ist; ich bin niemals ein Freund von Herbarien gewesen. Es war vielmehr mein einstiger trefflicher Verleger Julius Bard, der mich dazu schon vor Jahren zu bewegen suchte; mancher Brief ist zwischen ihm und mir hin- und hergegangen, ohne daß ich die inneren Hemmungen vor einer solchen Exhibition zu überwinden vermochte. Habe ich heute nachgegeben, so war es, weil mir Freunde und Schüler zugeredet haben — Du selbst, mein lieber Arpad, trägst Dein Teilchen Verantwortung dafür; auch konnte ich diese Rückschau heute, wo ich die „Linie" passiert habe, leichter vor mir selbst rechtfertigen. So nimm denn diese Blätter entgegen; Neues bringen sie gerade Dir ja nicht, höchstens Rückerinnerungen an Vergessenes, an Wege, die wir gemeinsam gewandelt sind. Vieles davon ist in Zeitschriften erschienen, die abseits vom Wege lagen und heute zum Teil gar nicht mehr am Leben sind; manches mag vielleicht doch verdienen, über seine einstige ephemere Wirkung hinaus erhalten zu bleiben. Freilich, für die Fachleute im engern Sinn wird nicht mehr viel zu holen sein; der größte Teil dieser Vorträge und Aufsätze ist überdies von vornherein für ein größeres Publikum mit historischen Interessen bestimmt gewesen. So habe ich auch gar nicht einmal versucht, das Einzelne etwa auf den „Stand der heutigen Forschung" zu bringen, sondern es in seiner offen bekannten ehrlichen Armut belassen, wie es solchen Dokumenten einer nicht immer geradlinig verlaufenen innern Entwicklung entspricht. Vieles ist Irrtum geworden; manches mag aber wieder, wie es eben im Wesen historischer Einsichten liegt, unterdessen wieder „Wahrheit"

geworden sein. Ich habe dabei nur ab und zu kleinere Nachträge und Zurechtrückungen gebracht, wie sie eben im Laufe der Zeit auf diesen alten Blättern angemerkt worden sind, und in einigen wenigen Fällen neue Ergebnisse, die diesen oder jenen Punkt in neues Licht gestellt haben, verzeichnet. Eine Überarbeitung wäre, wenn überhaupt möglich und wünschbar, einigermaßen zur Fälschung geworden; ich habe darum auch die ursprüngliche Ausdrucksweise fast durchaus beibehalten, obwohl mich mein sprachlicher Weg aus der Fremdwörterei des kunsthistorischen Klüngels durch einen gewissen Purismus hindurch zu einer Art gleichschwebender Temperatur geführt hat.

Aus dieser Einstellung heraus habe ich ferner vorgezogen, die einzelnen Aufsätze nicht etwa nach einem mühsam ausgetifteltem inhaltlichen Schema, sondern einfach zeitgerecht aneinander zu reihen. Freilich, zwischen den „Juvenilia" und den „Virilia" — ich hoffe, du wirst keine „Senilia" finden — klafft eine Lücke von fast einem Jahrzehnt; sie erklärt sich aus persönlichen Schicksalen, der Beschäftigung mit großen Arbeiten, nicht zuletzt durch den Weltkrieg.

So übe denn, mein lieber alter Arpad, an diesen verwehten und nun zusammengeklaubten Blättern, mögen sie indessen auch welk, unscheinbar und farblos geworden sein, Deine gewohnte lächelnde Nachsicht, und nimm sie als ein Pfand unserer alten Freundschaft hin, die schon fast ebensolang währt als der Zeitraum, innerhalb dessen sie entstanden sind.

Und nun, „Semper idem", wie es auf Großvaters Siegelstock heißt:

Wien, im Lenz 1927

Dein Giulio

Heidnische Elemente in der christlichen Kunst des Altertums

Daß Italien ein Land der Kontraste ist, in dem sich Ursprüngliches und Allerjüngstes, Altes und Modernes, Christliches und Heidnisches wunderbarlich mischen und so gute Nachbarschaft halten, wie die neuen Ruinen der verkrachten Häuserspekulanten in Rom mit den verwitterten, efeuumrankten Trümmern des palatinischen Hügels, das ist ein Satz, der dank der gründlichen deutschen Reiseliteratur auch einem Handlungsreisenden nicht mehr neu ist. Gerade jene stete geheimnisvolle Nähe der größten Vergangenheit erfüllt uns mit fast religiöser Scheu auf dem Mutterboden, da unser eigenes kleines Geschick in tausendfacher Kette vorbereitet ward, und läßt in uns eine Stimmung entstehen, ähnlich jener, wenn unter den senkrechten Strahlen der Sonne jede menschliche Arbeit auf dem Sommerfelde schweigt und die tiefste Stille und Einsamkeit uns ganz im Banne der mittäglichen Natur hält. Noch immer steht mir mit greifbar deutlichen Umrissen ein Bild vor Augen, in dem sich Längstvergangenes von der Gegenwart Leben borgte. Es war in der weiträumigen Kirche der Eremitanermönche zu Padua. Gerade trat ein Priester aus der Sakristei zu einem Seitenaltar, um die Messe zu lesen. Nach der Weise seines Ordens hatte er das linnene Humerale über den Kopf gezogen, und so erschien er mit seinem scharfen Romagnolentypus wie ein alter römischer Kaiser, der mit verhülltem Haupte die Libation darbringt. Ist aber noch jetzt das Alte allenthalben so lebendig und mächtig, wie tief müssen die Spuren sein, die es in den neuen Kulturformen zurückgelassen hat! Auch der Felsblock erzählt dem, der seine stumme Sprache kennt, in seinen Rissen und Schliffen die Geschichte seines Werdens und seiner Wanderungen.

Die Kluft zwischen der antiken Anschauung und der neuen christlichen ist tief genug; und dennoch führen viele verbindende Stege über sie. Waren doch die Bekenner des neuen Glaubens nicht minder Menschen der Antike als ihre Mitbrüder, die bei Zeus und Herkules schwuren, in denselben Formen groß geworden, in allen Lebensäußerungen mit tausend Fasern an der gleichen mütterlichen Erde hangend. Sehr schön sagt daher Usener („Religionsgeschichtliche Untersuchungen",

Band I, S. XI): „Zwischen dem Felsen der Lehre Christi und dem rein heidnischen Lande liegt eine breite Fläche gemeinsamen Besitztums. Da ist zuerst der Grenzsaum mit den kindlich natürlichen Bildern des Göttlichen, die als Gemeingut des menschlichen Geistes überhaupt betrachtet werden mögen. Dann ein weiter Raum, dem Watt vergleichbar, über das einst die Flut des Heidentums sich ergoß; die Flut wurde allmählich abgedämmt durch das Christentum, aber der Boden blieb, was er gewesen, ihm entsproß die reiche christliche Dichtung von den Heiligen, von Engeln und Teufeln, von Himmel und Hölle. Hier gedieh jene Fülle kirchlicher Bräuche und Heilmittel, welche für den Bildungsstand des altertümlichen und mittelalterlichen Volkes Bedürfnis waren und unter den Begriff des Aberglaubens gefaßt werden dürften, wenn sie nicht kirchliche Geltung besessen hätten und bis heute besäßen."

Das versinkende Altertum kam dem Christenglauben auf vielen Punkten von selber entgegen. Durch die Völkermischung und die bekannte politisch kluge Toleranz des römischen Staates war nach der Zeit der Antonine, die als die letzte Blüte rein antiken Geistes betrachtet werden muß, ein wunderlicher Zustand erwachsen. Die Gebildeten standen den alten Mythen teils mit kühlem, rationalistischem Spott gegenüber, wie er in Lukians Göttergesprächen literarischen Ausdruck gewonnen hat, teils ergaben sie sich, wie die Decadents unsrer Zeit, mystischen Spekulationen und Neigungen, die durch die Aufnahme der alten phantastischen Landesreligionen Ägyptens, Syriens und Kleinasiens Nahrung erhielten. Es entstand ein ausgebreitetes, von orientalischen Einflüssen durchtränktes Sektenwesen. Auch die Philosophie blieb nicht unberührt davon; der Dämonologie des Neuplatonismus scheint das Christentum seine Engelhierarchie entnommen zu haben.

Die Masse des Volkes lebte in krassem Aberglauben dahin; ein anschauliches Bild desselben entwirft im dritten Jahrhundert n. Chr. Lukian in seinem „Lügenfreund". Rührt diese Satire von einem ausgesprochenen Zweifler und Spötter her, so haben wir in den Schriften eines Gläubigen, des älteren Philostrat — in den Heroengeschichten und der Biographie des Wundermannes Apollonios von Tyana —, eine wichtige Ergänzung.

Eine Erscheinung, die wir als eine echt mittelalterliche zu betrachten gewohnt sind, das Reliquienwesen, hat gleichwohl ihre Wurzeln im späten Altertum. Denn die Heroenverehrung bewegt sich nahezu in den gleichen

Formen, wie im Mittelalter der Heiligenkultus[1]. Bezeichnend dafür ist die oben genannte Philostratische Schrift, die Heroica, in denen von einem Helden des Trojanischen Krieges, Protesilaos, dem am thrakischen Chersonnes ein Tempel geweiht ist, erzählt wird, daß er einen benachbarten Winzer besuche, sich mit ihm unterrede, die Fluren behüte, Frevler erschrecke, Krankheiten heile, besonders unglücklich Liebenden beistehe und Orakel erteile. Wir hören von wundertätigen Standbildern, wie dem des Hektor zu Ilion, das viel Gutes wirkt, aber Zweifler und Leugner hart bestraft. Drollig durch den pedantisch glaubensseligen Ton wirkt die Geschichte von einem naseweisen jungen Reisenden aus Assyrien, der vor der Statue seine historischen und archäologischen Brocken auskramt, über Hektor lästert, endlich sogar der Haartracht wegen ihm die Statue abspricht und sie Achill zuteilt. Zur Strafe verschlingt ihn auf der Heimreise ein Fluß. Welches Glück für die Kunstkritiker und Bädeker-Gelehrten, daß unsre Bilder und Statuen so zahm sind und sich ruhig alles das gefallen lassen, was jahraus, jahrein von ihnen geredet wird! Bei Lukian hören wir von der Bildsäule eines alten korinthischen Feldherrn Pellichos[2], einem wegen seines naturalistischen Stils berühmten Werke des Demetrios von Alopeke (5. Jahrhundert v. Chr.), die ebenfalls wunderbare Heilungen bewirkt, der man Geldopfer und Votivspenden darbringt, die aber mitunter auch koboldartigen Schabernack treibt. Es ist überhaupt merkwürdig und ein Zeugnis der hereinbrechenden Barbarei, daß die Menge dem Kunstwerke nicht mehr, wie etwa die Frauen aus dem Volke in Theokrits und Herondas' Mimen naiv, aber verständnisvoll gegenübersteht, sondern das dämonische Leben der Form am meisten auf seine Phantasie wirken läßt. Von hier ist nur ein Schritt bis zu den albernen Märchen und tollen Hirngespinsten der spätbyzantinischen Topographen. So hören wir denn auch von wirklichen Reliquien. Lukian berichtet, daß man im arkadischen Tegea die Haut des kalydonischen Ebers, zu Theben die Gebeine des Geryon (Mammutknochen?), in Memphis die Locken der Isis mit Verehrung zeigte. Eine ganze Sammlung solcher Reliquien befand sich, nach des Ampelius Merkbüchlein, im Apollon-Tempel zu Sikyon: da sah man Waffen der homerischen Helden, den Kessel des Pelias, die Haut des Marsyas, die Ruder der Argonauten, die Gewebe Penelopens usw. Zugleich haftet an diesen Dingen etwas Wunderbares: der Stein der Kassandra zu Ilion gibt bei der Berührung auf der einen Seite Blut, auf der andern Milch von sich. Schon in alter

Zeit holte man die Gebeine von Landesheroen mit großem Gepränge ein wie bei den Translationen des Mittelalters; daran schloß sich dort die Gründung eines Heroons, wie hier der Grabeskirche.

Wie sich schon im dritten nachchristlichen Jahrhundert Christenglaube und Heidentum berührten, zeigt die Überlieferung in der Historia Augusta, daß Severus Alexander in seinem Lararium Büsten des Orpheus — der thrakische Sänger ist in dieser Zeit, fast wie Virgil im Mittelalter, zu einem Wundermanne geworden —, des Apollonios von Tyana, Christi und Abrahams aufgestellt hatte, und daß anderseits die christliche, aber stark mit Heidnischem durchsetzte Sekte der Karpokratianer den Bildern des Homer, Pythagoras, Plato, Aristoteles samt denen Christi und des Paulus Opfer darbrachte. Die Höhle, in der Christus der Sage nach geboren wurde, war in Bethlehem auch den Heiden wohl bekannt; es war eben eine Adonis-Grotte, eine alte Kultstätte, die erst Helena den Heiden entzog und als Krippe ausstattete, über der sie die berühmte Kirche erbaute. In einer ihrer fein ausgearbeiteten archäologischen Idyllen (I giardini di Adone, Nuova Antologia XLIII, 1893) hat die Gräfin Ersilia Caëtani Lovatelli gezeigt, daß die in Italien, besonders in Sardinien herkömmliche Sitte, zur Karwoche das heilige Grab mit Blumentöpfen zu schmücken, mit einer ähnlichen des Heidentums zusammenhängt, der Totenfeier des Adonis, Ἀδώνιδος κῆποι, die mit Elagabal auch nach Italien kam. Usener hat geistvoll nachgewiesen, daß das heutige Dogma von der unbefleckten Empfängnis antike, ja hellenische Grundlage hat. Hervorragende Menschen hat man von jeher als Göttersöhne, jungfräulich, ohne Empfängnis geboren, angesehen; am merkwürdigsten ist dies bei Platon. Diese jungfräuliche, von dem Geheimnis der Gottheit umschleierte Geburt war für die Hellenen das notwendige Korrelat zur Göttlichkeit des Erlösers, und die bekannte Prophetie des Isaias — übrigens schon im Altertum ob der Richtigkeit ihrer Übersetzung in der Septuaginta, παρθένος oder νεᾶνις? (Jungfrau oder Junge Frau?) angefochten — war nur die willkommene Bestätigung der bereits vorhandenen Ansicht, nicht ihr Ausgangspunkt. Ich kann mir nicht versagen, die schönen und treffenden Worte Useners (Religionsgeschichtliche Untersuchungen I, S. 75) hieherzusetzen: „... ein Aberwitz ist es, der auf seine Urheber zurückfällt, wenn man die echte und in der Naturnotwendigkeit ihrer Entstehung auch wahre Legende in das Frivole hinabzuziehen versucht. Echte Sage ist so heilig und rein wie das religiöse Gefühl, aus dem sie

als Blüte hervorbricht. Gegen Ende des Jahrhunderts, in welchem die Gebrüder Grimm gewirkt, sollte es nicht nötig sein, Gebildeten das zu sagen."

Auf der andern Seite kam das Christentum selber dem Paganismus entgegen. Es braucht nicht erst an das bekannte kluge, schon von Gregor dem Großen für England empfohlene Vorgehen der Kirche erinnert zu werden, die alten Kultstätten und abergläubischen Vorstellungen des Volkes zu benützen, um dieses an die neue Lehre zu fesseln. Darin bewies die römische Kirche, daß sie ihren Namen mit Recht trage, daß sie die weise synkretistische Religionspolitik des altrömischen Staates in ihrer Art fortsetze, wie sich die Kurie in ihrer Geschäftsführung, in Akten und Urkunden an die Gepflogenheiten der römischen Stadtbehörden, des Senats und der praefectura urbana anschloß, wie schon bei den Kirchenvätern der Titel des heidnischen pontifex maximus für den römischen Bischof verwendet wird, wie der Kern der kirchlichen Genossenschaft überhaupt aus der Verfassung der antiken Leichenbestattungskollegien hervorgewachsen ist, deren Versammlungshaus, die Schola, auf die älteste christliche Baukunst nicht ohne Einfluß blieb. Wer gedächte hierbei nicht der Scuole der venezianischen Bruderschaften? So hat auch die Kirche schrittweise ihr Terrain gewonnen: die alten heidnischen Feste durch christliche ersetzt — der Karneval wird als carrus navalis, das im lauten Festzug einhergeführte Schiff der Isis Pharia gedeutet —, das antike Halbgötter- oder Heroenwesen durch ihren Olymp von Heiligen und Märtyrern, hinter denen oft genug jene sich verbergen, verdrängt, berühmte Wallfahrtsorte, heilige Haine und Höhen der Heiden mit christlichen Heiligtümern versehen. Es ist durchsichtig, wenn der heilige Benedikt sein Kloster Monte Cassino an Stelle eines von ihm zerstörten Apollo-Heiligtums hoch auf dem Berge erbaut; die Kirche triumphiert über den als bösen Geist betrachteten alten Gott auch dadurch, daß sie sich klug an seine Stelle setzt. Denn der Hauch des Wunderbaren haftet an der durch Jahrhunderte geweihten Scholle.

Fand solches auf dem eigensten Gebiete der Kirche, im Dogmatischen und Rituellen statt, so konnte die Kunst um so weniger unberührt bleiben. Die alten christlichen Dichter gebrauchen unbedenklich die Wendungen und Bilder, die ihnen aus der Sprache der heidnischen Klassiker geläufig sind. Wie uralte mythologische Gedanken auf die kirchliche Bildersprache einwirkten, hat Usener in höchst interessanter Weise an einer viel-

gebrauchten Allegorie gezeigt, die an das wunderbare Entstehen der Perle in der Muschel anknüpft und die Fleischwerdung Christi versinnlichen soll[3]. Ohne die naive Unmittelbarkeit der dichtenden Phantasie wäre dies Bild nicht dem Munde der Kirchenväter entschlüpft; sie ahnten nicht, daß ihre mystische Perle in naher Verwandtschaft zu jener schönen altheidnischen Sage von der Schaumgeborenen, der „Perlengöttin", stehe. Viel stärker und ungleich einschneidender mußte aber das hergebrachte Alte sich in der bildenden Kunst geltend machen. Denn hier meistert die materielle erdenschwere Form den Inhalt in ganz anderer Weise als die Formen der Rede, leicht und unkörperlich wie die schwingende Luft, das Gebilde des Geistes empfangen. Da hat das Handwerk, die Technik ihr gewichtiges Wort zu reden, und die Hand des Christen, der in der Werkstatt des heidnischen Meisters den Meißel oder Pinsel führen gelernt hatte, konnte nicht gleich ihre Schulung verleugnen. Gerade im Handwerk ist ja die Tradition zu allen Zeiten sehr mächtig gewesen. Sehr langsam und allmählich konnte erst die Kunst des Mittelalters den neuen Inhalt in ein neues passendes Gewand kleiden. Hielt die Scheu vor den Götzenbildern auch den christlichen Bildhauer zurück, seinem Gotte die Züge Jupiters zu geben, so fanden sich doch Anlässe genug, bei inhaltlich verwandten Gegenständen nach der Form zu greifen, die ihm in der Hand lag, wie sie Meister auf Meister vererbt hatte.

Es ist bekannt, daß die altchristliche Kunst zwei Typen Christi aufweist einen älteren, besonders den Sarkophagen eigentümlichen, in dem der Erlöser mit bartlosem Jünglingsangesichte erscheint, und einen jüngeren, der ihn als bärtigen gereiften Mann zeigt. In jugendlicher Gestalt erscheint er auch in der Vision einer der ältesten Märtyrerlegenden, von S. Perpetua und S. Felicitas. Diese beiden Darstellungsarten sind namentlich in den Mosaiken noch lange nebeneinander angewendet worden, so zwar, daß in den symbolischen und Wunderszenen, bei denen der Vorgang mehr als die Person interessiert, der jugendliche Typus, in den eigentlich historischen Bildern, besonders also in der Passion, wo die Gestalt Christi dramatisch lebendig hervortritt, durchaus der bärtige Typus gewählt wurde.

Es ist darüber viel hin und her geschrieben worden: jedenfalls sind aber alle die versuchten Ableitungen des Christus-Bildes von den typisch gewordenen Idealbildungen des Zeus, Sarapis, Asklepios, Apollon, Dionysos, und welche man sonst noch herbeigeholt hat, in keinem ein-

zigen Falle schlagend nachzuweisen. Und dennoch fügt sich derlei vollkommen in den Rahmen der antiken Kunst ein: nur aus dem Geiste der letzteren heraus sind beide Bildungen zu begreifen.

Ich verdanke meinem verehrten Freunde Robert v. Schneider den Hinweis auf eine merkwürdige Tatsache der antiken Kunstmythologie. In der archaischen Zeit, also in jener Periode, die mit den Perserkriegen ihren Abschluß findet, sind alle Götter, mit einziger Ausnahme des stets jugendlich gedachten Apollon, als bärtige Männer gebildet. Darin zeigt sich die asiatische Wurzel, aus der die griechische Kunst ihre erste Nahrung gesogen hat; zugleich ist es charakteristisch, daß es gerade der panhellenische Nationalgott ist, der in ewiger Jugend strahlt. Denn im Orient ist bis auf den heutigen Tag der Bart die vornehmste Zierde, das Symbol des Mannes geblieben, so zwar, daß selbst die katholische Kirche — wie der Westen überhaupt im ganzen bartfeindlich —, ihren orientalischen, syrischen und armenischen Bischöfen ihn zu tragen verstattet, während sie dies sonst bei den Gliedern ihrer Hierarchie verpönt.

Nach den persischen Kriegen, in denen die meisten alten Idole und Götterbilder zugrunde gegangen sein mögen, beginnt der große Restaurations- und Verjüngungsprozeß der Kunst, in den nach und nach alle Götter, mit fast alleiniger Ausnahme des Zeus, bei dem der Charakter des Vaters und Herrschers der Welt dies nicht wohl zuließ, hineingezogen wurden. So finden wir denn fast bei allen Göttern beide Typen, jedoch mit Bevorzugung des einen oder andern nebeneinander: den bärtigen und jugendlichen Dionysos, Asklepios, Hephaistos usw. Bei anderen, wie bei Hermes, bleibt, wenn von den archaistischen Bildungen abgesehen wird, allein der jugendliche Typus übrig. Jedenfalls sind Zeus und Apollon die beiden ruhenden Punkte dieser Entwicklungsreihe. Etwas Ähnliches ist die fortschreitende Verjüngung des Eros von dem anmutigen ernsten Jünglinge zum Knaben und endlich zum mutwilligen Kinde und zappelnden Putto in der Kunst und Poesie des hellenistischen Zeitalters.

Es liegt also völlig im Geiste der hellenistisch-römischen Kunst, wenn Christus in den ältesten Denkmälern uns bartlos, jugendlich entgegentritt, noch nicht so sehr als Gott, denn als Heros seiner Gemeinde, die sich auch nicht scheut, ihn unter dem Bilde des guten Hirten, des Orpheus oder Odysseus darzustellen. Erst in der Zeit nach Konstantin, als das Christentum durch die staatliche Anerkennung erstarkte und sich

hierarchisch und dogmatisch ausbildete, tritt der bärtige Christus-Typus auf. In einer trefflichen kleinen Schrift über die Entstehung des Christus-Typus (erschienen in Frommels und Pfaffs Vorträgen) hat A. Hauck darin wohl mit Recht die Einwirkung einer dogmatischen Idee erkannt. Ähnlich, wie später das Konzil von Ephesos (431) für die Verehrung und Darstellung der Madonna epochemachend wurde — durch die Proklamierung der Θεοτόκος, der Gottesgebärerin — ward es das Konzil von Nikaia im Jahre 325 für das Christus-Ideal. Damals wurde der arianische Streit beigelegt, der Kampf um das Jot, und die ὁμοουσία, die Wesensgleichheit von Gottvater und Gottsohn gegenüber der ὁμοιουσία, der Wesensähnlichkeit, ausgesprochen. Nunmehr galt es, den Vater und Herrscher des Himmels und der Erde unter dem Bilde des göttlichen Sohnes in den Altarnischen der neu entstehenden großen Basiliken darzustellen; da reichte jener symbolisierende, apollinische Typus der alten idealen Kunst nicht mehr aus. So entstand der Christus-Typus der Mosaiken, das christliche Zeus-Ideal, vom heidnischen nicht abgeleitet, aber doch in geistiger Verwandtschaft zu ihm. In unmittelbarer Beziehung steht es zu dem idealen Philosophenporträt der Antike, mit dem es den milden, ernsten Gesichtsausdruck, die wallende Fülle des Haupt- und Barthaares gemeinsam hat. Die byzantinische Kunst hat dann diesen Typus ihrer Eigenart gemäß weiter fortgebildet, die Züge älter, greisenhafter, den Ausdruck düsterer und strenger gestaltet, wie sie denn durch höheres Alter und asketischen Ernst den Schein größter Würde zu erreichen strebt. So ist die Kunst gleichsam wieder zu ihrem Anfangspunkte zurückgekehrt. Doch hat sich der jugendliche Typus der hellenistischen Antike noch lange behauptet, und erst vom hohen Mittelalter an hat der bärtige Christus-Kopf jene ausschließliche Geltung erhalten, die ihm noch heute zukommt und über die nur wenige Künstler, wie Sandro Botticelli und Michel Angelo sich in einzelnen Schöpfungen hinwegzusetzen wagten.

Tritt hier das geistige Band zwischen der heidnischen und der mit und neben ihr dahinlebenden christlichen Kunst des Altertums hervor, so mangelt es nicht an Zeugnissen, die von der unmittelbaren Einwirkung des profan-heidnischen Bilderkreises auf die Phantasie der altchristlichen Künstler erzählen.

In der Antikensammlung des Wiener kunsthistorischen Hofmuseums wird ein sechseckiges Silberreliquiar aufbewahrt, das 1860 in der Nähe des Domes von Pola mit andern wertvollen Gegenständen der altchrist-

lichen Zeit gefunden wurde; die letzteren wurden aber bis auf ein kleines Goldschächtelchen in der barbarischesten Weise zerstreut und vernichtet. Wir verdanken die ikonographische Erklärung dieses merkwürdigen Monuments des vierten Jahrhunderts einem der tüchtigsten jüngeren Vertreter der christlichen Archäologie, Hofkaplan Dr. Heinrich Swoboda in Wien[4].

Die Pyxis zeigt Christum jugendlich in antiker Gewandung zwischen zwei Gestalten stehend, die sich schon vermöge ihres stets festgehaltenen, durch die Piombi der Päpste gleichsam hieratisch gewordenen und in alle Welt verbreiteten Typus als Petrus und Paulus zu erkennen geben; beide in einfacher Kontrastierung gebildet: dieser mit schlichtem und langem, jener mit kurzem und krausem Haupt- und Barthaar. Man ersieht aber leicht an den unmotivierten, nicht ineinander greifenden Bewegungen der beiden Seitenfiguren, daß sie aus dem Zusammenhang einer Gruppe gerissen und zu Einzelfiguren umgestaltet worden sind. Swoboda hat nun den Nachweis erbracht, daß diese drei Figuren einer oft behandelten Komposition der altchristlichen Kunst entnommen sind, die man nach ihrer eigenen nicht selten vorkommenden Inschrift „die Erteilung des göttlichen Gesetzes" (Dominus legem dat) betiteln kann. Auf einem schönen Sarkophag des lateranischen Museums ist diese Szene dargestellt: Petrus, der ja überhaupt in altchristlicher Darstellung als zweiter Moses erscheint, empfängt die Rolle des neuen Gesetzes mit bedeckten Händen in ehrfürchtiger gebückter Haltung; Paulus erscheint auf der andern Seite akklamierend, beide Hände lebhaft zum Beifall erhoben. Der hier adoptierte Typus ist nun, wie Swoboda weiter erwiesen hat, der gleichzeitigen profanen Kunst der Heiden, und zwar dem offiziellen Kreise entnommen. Es ist bekannt, daß auf den römischen Münzen und Medaillons gewisse Regierungsakte der Kaiser in festumschriebener, allegorisch programmatischer Form vorgeführt werden. Zu diesen gehört auch die „liberalitas Augusti" („Milde" des Kaisers im mittelalterlichen Sinn), d. h. die Erteilung des „congiarium", eines seit Nero üblichen Geldgeschenkes oder von Anweisungen auf ein solches an das Volk. Die Münztypen liefern keine direkte Parallele zu unsrer Pyxis; wohl aber hat sich am Konstantin-Bogen in Rom ein Relief des vierten Jahrhunderts erhalten, das, ebenfalls die liberalitas darstellend, die schlagendste Übereinstimmung zeigt. Da sitzt der Kaiser auf erhöhter Bühne, dem Suggestum, und reicht einer Figur die Anweisungsrolle herab, die diese, zum Zeichen der Ehrfurcht, mit verhüllten Händen in Empfang nimmt, während eine zweite, auf der

anderen Seite, ganz wie Paulus, akklamierend die Hand erhebt. Es ist ja bekannt, welche Rolle diese glückwünschenden Begrüßungen der Imperatoren (acclamationes) im öffentlichen Leben der Kaiserzeit spielten und wie sie namentlich späterhin durch eine genaue Etikette geregelt waren.

Noch ein anderes Monument wäre heranzuziehen: der berühmte in Madrid befindliche Silberschild des Theodosius. Der Kaiser thront zwischen seinen beiden Söhnen Arkadius und Honorius und reicht einem Beamten die Dienstesinstruktion für die ihm anvertraute Provinz, die dieser wieder mit verhüllten Händen in Empfang nimmt[5].

Falls sich auf dem vielbesprochenen, jetzt nicht zugänglichen Terrakottamedaillon der Barberinianischen Bibliothek zu Rom wirklich Christus inmitten von Paulus und Petrus erkennen läßt, so hätten wir darin, angesichts der von F. X. Kraus entzifferten Umschrift: Victoria, die älteste Darstellung des Weltgerichts zu sehen; auch diese wiederum dem offiziellen Typus der liberalitas Augusti nachgebildet. Die Monogramme beweisen unbedingt den christlichen Ursprung des Stückes[6].

Ist hier also eine offizielle Darstellung von dem christlichen Künstler benützt und nur Christus der Gestalt des Kaisers supponiert worden, so ist es anderseits klar, daß auch das Bild der Majestät des thronenden Christus, als himmlischen Herrschers, durchaus dem gebräuchlichen Typus des weltlichen Herrschers, des römischen Kaisers, entlehnt worden ist. Der Schild des Theodosius kommt hier abermals in Betracht. Da thront links neben dem alten Kaiser der junge Arkadius, im schweren, goldgestickten Staatskleide, einen Nimbus um das Haupt, in der einen Hand die Weltkugel[7] haltend, die andere in der antiken Geberde des Sprechens — mit ausgestreckten Zeige- und Mittelfinger — erhoben.

Wie ungemein groß die Übereinstimmung zwischen dem thronenden Christus, wie er namentlich auf den Mosaiken und Elfenbeindiptychen erscheint, und dem thronenden Kaiser ist, geht daraus hervor, daß man früher auf gewissen Medaillons der Konstantiner in der thronenden Mittelfigur den Heiland zu erkennen glaubte. Besonders interessant ist in dieser Hinsicht ein Bronzemedaillon Konstantins des Großen (abgebildet bei Fröhner, Les médaillons de l'Empire Romain, p. 278)[8], sowie das große Goldmedaillon aus dem Schatzfund von Szilágy-Somlyó in Siebenbürgen, jetzt in Wien, mit der Darstellung der nebeneinander thronenden Kaiser Valens und Valentinian I.[9] Eine Heiligenfigur ist aber während der ganzen Dauer des weströmischen Kaisertums eine unerhörte Erscheinung auf den

Münzen; und auch im byzantinischen Reich ist man vor dem achten Jahrhundert von dieser Übung nicht abgegangen.

In der Tat ist nicht allein das Schema der en face thronenden Figur antik heidnisch, auch die einzelnen Attribute sind ursprünglich rein heidnischen Charakters.

Der Reichsapfel ist allerdings, vielleicht als ein zu weltliches, speziell dem Imperator zukommendes Symbol, ursprünglich nicht rezipiert worden, obwohl Christus auf der Weltkugel thronend häufig in den Mosaiken dargestellt wurde. Erst viel später hat ihn die Kunst Christo in die Hand gegeben.

Dagegen ist der Nimbus, ein altheidnisches Göttersymbol[10], seit Diokletian offizielles Attribut des Kaisers, wie aus dem merkwürdigen in Lyon gefundenen Bleimedaillon dieses Herrschers zu ersehen ist (bei Fröhner, S. 259). Er erscheint noch bei Justinian, desgleichen kommt er den Kaiserinnen zu. Daß der Nimbus als spezielles Abzeichen der Herrscherwürde betrachtet wurde, zeigen schlagend die Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom, wo Herodes stets damit ausgestattet ist. Darum setzte man zur Unterscheidung später in den Nimbus Christi ein Kreuz; die Übertragung des Nimbus auf die Engel, endlich auf die Heiligen gehört einer viel jüngeren Periode an.

Auch die Sprechgeberde, mit zwei ausgestreckten Fingern, ist in ihrem Ursprung rein antik, bloße Andeutung des Sprechens oder Sprechenwollens, wie noch heute in unsern Schulen. Sie kommt in zahlreichen antiken Denkmälern vor, so z. B. in den illustrierten Klassikerhandschriften, in der Ilias der Ambrosiana und im vatikanischen Virgil. Durch die Übertragung auf die Darstellung Christi erhielt sie aber eine besondere Bedeutung, als Symbol des Segnens (sog. lateinische Form des Segens).

Ein merkwürdiger Bronzebeschlag, der sich in der Sammlung des Bargello (Museo nazionale) zu Florenz befindet, darf hier nicht unerwähnt gelassen werden.[11] Darauf ist der langobardische König Agilulf zwischen zwei Niken dargestellt, die Vexilla, mit der Aufschrift: Victuria tragen. Man wird an ähnliche Darstellungen Christi, zu dessen beiden Seiten Engel mit Kreuzstäben wie Leibtrabanten stehen, erinnert; ein Mosaik dieser Art befindet sich in S. Agata zu Ravenna. Auf das Verhältnis der antiken Viktoria zum christlichen Engel komme ich noch weiter unten zurück.

In der Tat folgt die Darstellung des germanischen Königs wie die Christi demselben offiziellen Typus des alten Kaiserhofes. Hier weisen

uns die Denkmäler eines weit entlegenen Landes, das aber seit Alexander dem Großen den Einfluß der hellenistischen Kultur erfahren hat, den Weg. Bei Takt-i-Bostan in Persien[12] existiert eine in den lebenden Felsen gehauene Grotte, verziert mit Skulpturen, die der Sassanidenzeit angehören. Im Innern hat sie eine Apsis, deren Wölbung das Bild des Königs zwischen zwei anderen Figuren zeigt, während die Zwickel des äußeren („Triumph"-) Bogens von zwei schwebenden Viktorien eingenommen werden. In ähnlicher Anordnung haben wir uns wohl auch die Bilder der römischen Kaiser in den Apsiden der Paläste, der Basiliken usw. zu denken, von denen uns leider nicht der kleinste Rest erhalten geblieben ist.[13]

Aus dem Fortsetzer der Chronik des Theophanes wissen wir, daß die Thronnische des Audienzsaales im Palast Kainurgion zu Konstantinopel mit einem großen Mosaik geschmückt war. Es stellte Kaiser Basilios I. (866–886) dar, umgeben von seinen Trabanten und Hofwürdenträgern; Feldherren brachten ihm die Modelle der unterworfenen Städte dar. Die Langwände schilderten die Taten des Herrschers. Ähnlich, jedoch nicht so ausführlich, ist die Schilderung des Chalkepalastes, einer Gründung Justinians I. bei Prokop. Jedenfalls war dies auch das System, welchem die Dekoration des spätrömischen Kaiserpalastes folgte. Die Parallele mit dem bildlichen Schmuck der christlichen Basilika liegt nahe. Wie dort der Kaiser, so erscheint hier der Weltheiland in seiner Majestät, während die Oberwände des Langhauses die Ereignisse seines Erdenwandels erzählen.

Die Vergöttlichung des Herrschers, sowohl bei seinen Lebzeiten als nach seinem Tode — als Apotheose — ist aus den alten orientalischen Reichen auf die hellenistischen Diadochen und von diesen auf die römischen Kaiser übergegangen[14]. Die Seleukiden in Syrien führen auf ihren Münzen die Titel Θεός und Επιφανής, der Menschgewordene, desgleichen die Ptolemäer in Ägypten. Sehr merkwürdig in dieser Hinsicht ist die unter den riesenhaften Steindenkmälern von Nemrud-Dagh durch Humann und Puchstein[15] aufgefundene Inschrift des Königs Antiochos von Kommagene, worin dieser völlig den Göttern gleichgestellt wird, wie auch seine aus Quadern zusammengesetzte Kolossalstatue mitten unter deren Standbildern thront. Sein Erscheinen auf Erden ist eine Epiphanie der Gottheit, die ihm darzubringenden Opfer werden genau geregelt.

In der Konsekration der Kaiser hat ein uralter, weitverbreiteter Gedanke, die Aufnahme besonders verehrter Männer in den Himmel, seinen Ausdruck gefunden. Die Entrückung des Romulus auf dem Marsfelde

und die Entführung des Elias auf dem Feuerwagen sind zwei nach verschiedenen Himmelsrichtungen gewachsene Äste desselben Baumes. Daß man im späteren Altertum „Helias" sprachlich mit „Helios" identifiziert hat, ist erwiesen; und ebenso hat die Kunst, als es sich um die bildliche Darstellung der Himmelfahrt Eliae handelte, frischweg nach dem altbekannten Typus des aufsteigenden Sonnengottes mit seiner Quadriga gegriffen. Der unmittelbare Anstoß dazu scheint aber wieder in einer offiziellen Darstellung zu liegen. Die ältere Form der consecratio Augusti gipfelte in der Freilassung eines Adlers von der Spitze des Scheiterhaufens; der königliche Vogel, den schon die Ptolemäer als Reichssymbol und Wappentier geführt hatten, sollte die Seele in den Olymp tragen. So finden wir den auf dem Adler entschwebenden Kaiser häufig auf Medaillons. Vorher ging aber die Decursio, ein festlicher Aufzug mit Wagen, auf denen die Kaiserbilder einhergeführt wurden, wie ebenfalls die Münzbilder zeigen. In der konstantinischen Periode tritt plötzlich eine andere Darstellung der Consecratio auf. Auf den Konsecrationsmünzen Konstantins des Großen fährt dieser in einer Quadriga gen Himmel, eine Hand streckt sich ihm aus Wolken entgegen. Der Heide konnte darin die receptio ad sidera, der Christ das ihm geläufige Symbol der den Kranz des ewigen Lebens reichenden Hand Gottes[16] sehen, ebenso wie die Münzen mit dem merkwürdigen aufwärts sehenden Idealkopfe Konstantins in diesem zwiefachen Sinne gedeutet worden sind[17].

Es liegt ganz im Geiste der formalen Tradition, daß in beiden Fällen, bei der Darstellung des Elias wie des konsekrierten Kaisers ein einmal hergebrachter Typus, der den Künstlern in der Hand lag, verwendet wurde: das so tief der antiken Anschauung eingewurzelte Bild des auffahrenden Sol.

Wie die christlichen Künstler darauf verfallen sind, den Typus des thronenden Imperators auf das Bild Jesu Christi zu übertragen, ist nicht schwer einzusehen. Für die Majestät des thronenden Erlösers drängte sich ihnen gewissermaßen unbewußt, aber unabweislich das Bild des irdischen Herrschers, der ja auch göttliche Ehren in Anspruch nahm, auf, trotz des großen Gegensatzes, der die fortwährenden Widerstände der Christen gegen die Adoration des Kaiserbildes, gegen die Opfer, gegen den Schwur beim Namen des Kaisers usw. hervorrief. Von woher anders hätte man den Ausdruck und die Abzeichen höchster Macht nehmen sollen? So hat denn auch die spätere Zeit ganz naiv für das

Bild Gott Vaters den beiden höchsten irdischen Gewalten, Kaiser und Papst, die Attribute entlehnt: Tiara, Szepter, Weltkugel, Ornat. Allenthalben stand das Kaiserbild dem Volke vor Augen, es glänzte herab von den Mosaiken der öffentlichen Gebäude, es beschirmte die Tribüne des Richters, auf den täglich gebrauchten Münzen, wie in staatlichen und privaten Urkunden trat es dem Blick entgegen.

Hier sind die sogenannten Diptycha sehr wichtig. Diese Elfenbeinbüchlein waren ursprünglich Geschenke, die der neue Konsul, nach dem das Jahr bezeichnet wurde, seinen Freunden und Gönnern machte, als Erinnerung oder Adresse. Diese Diptycha spielten aber im antiken Privatleben überhaupt, also auch bei den Christen, keine unbedeutende Rolle als Schreibtäfelchen, Merkbüchlein u. s. f. Die christliche Kirche hat sie von alters her für ihre nicht in Rollen-, sondern in Buchform hergestellten ritualen Schriften verwendet. Auch aus diesem Grunde mögen sie sehr viel zur Aufnahme profaner Typen beigetragen haben. Auf den sog. Konsulardiptychen befand sich regelmäßig das Bild des Konsuls, im Typus von der offiziellen Darstellung des thronenden Augustus abgeleitet. Das bezeichnendste Beispiel ist das Diptychon des Rufus Probianus, Vikars der Stadt Rom, aus dem IV. Jahrhundert n. Chr., jetzt in Berlin[18]. Über den akklamierenden Parteien, die ihre Prozeßschriften, die Libelli, in den Händen halten, sitzt der Beamte, mit erhobener Hand, seinen Schiedsspruch beginnend oder den Codex der kaiserlichen Edikte haltend. Diese Darstellung entspricht vollkommen dem thronenden Christus, wie er etwa noch im Karolingischen Godescalc-Evangeliar dargestellt ist. Nur fehlt natürlicherweise dem Konsul der Nimbus des Herrschers, er trägt Haar und Bart nach der Mode seiner Zeit, während Christo der Nimbus, das ideale lange Haar des Philosophen und Thaumaturgen zukommen. Die Sprechgebärde des Beamten hat sich bei ihm in die Segensgebärde verwandelt, der Codex des weltlichen Gesetzes in den des göttlichen, das Evangelium, aber die Ähnlichkeit erstreckt sich sogar auf die Art und Weise, wie unter dem sakrosankten Buche das Gewand zu sorgfältigem Schutze über den Arm gelegt ist.

Die Diptycha belehren uns ferner darüber, daß profane Darstellungen offiziellen Gepräges auch sonst auf den christlichen Bilderkreis formgebend eingewirkt haben. In der oben zitierten Abhandlung Meyers ist ein Elfenbeinrelief in Trivulzi'schem Besitz abgebildet, das die Darbringung von Tribut durch unterworfene Barbaren schildert. Man wird sich dabei

sogleich an die Darstellung der Anbetung der Magier, etwa auf altchristlichen Sarkophagen oder Diptychen erinnern. In der Tat stimmt das Detail ganz überein: die asiatische Tracht, Phrygermütze und Hosen, die demütig vorgeneigte Haltung, die verhüllten Hände.

Wie der Kaiser dem thronenden Christus als Vorbild gedient hat, so scheint eine Art der offiziellen Darstellungen der Kaiserin nicht ohne Einfluß auf das Bild der Madonna geblieben zu sein.

Die Darstellung einer göttlichen Mutter mit dem Kinde in den Armen oder an der Brust ist im Altertum, wenn auch selten, so doch nichts Unerhörtes. Ich brauche nur an die Statue der Hera mit dem kleinen Herakles im Vatikan zu erinnern, deren Benennung ohne Grund in Zweifel gezogen worden ist. Bis in die Römerzeit hinein finden wir auf ägyptischen Denkmälern Isis, die dem Horuskinde die Brust reicht. Dann begegnet uns auf den Münzen römischer Kaiserinnen, deren Revers: Pietas Augustae auf die Fürsorge für die öffentliche Mädchenerziehnng hindeutet, ein verwandter Typus: eine weibliche Figur aufrecht zwischen zwei Kindern stehend oder eines auf den Armen haltend (Münzen der Matidia, Faustina, Fausta usw.)[19]. In reichster Ausbildung, jedoch wie es scheint, mit Unterlegung eines anderen Sinnes, tritt diese Darstellung in der konstantinischen Zeit auf. Es existiert ein Goldmedaillon der Gemahlin Konstantins des Großen, der Fausta, das sich wahrscheinlich auf die Geburt Konstantins des Jüngeren im Jahre 316 bezieht, ebenfalls mit der Legende: Pietas Augustae. Es zeigt die Kaiserin, deren Haupt ein Nimbus umgibt, auf einem Thronstuhle en face sitzend, und dem auf ihrem Schoße liegenden Kinde die Brust reichend. Rechts und links stehen zwei allegorische Figuren, wie sie in der hellenistisch-römischen Kunst, namentlich der Spätzeit, so beliebt waren: Aeternitas und Felicitas, die Fürstin akklamierend. Zu den Füßen des Thrones halten zwei (in anderen Exemplaren vier) Kindergenien Kränze. Die ganze Darstellung erinnert so frappant an das Schema der thronenden Madonnen des italienischen Quattrocento, daß es begreiflich ist, daß man lange Zeit auf dieser Münze eine Darstellung der Mutter Gottes mit dem Jesukinde gesehen hat. Es unterliegt aber nicht dem mindesten Zweifel, daß hier die Kaiserin gemeint sei, und Froehner[20] hat vollständig Recht, wenn er in dieser Darstellung das Vorbild der christlichen Madonna sieht und als Parallele die Übertragung des Kaisertypus auf den thronenden Christus herbeizieht. Schon als offizielle Darstellung mußte das Bild der kaiserlichen Mutter höchst

populär und auch dem Christen so geläufig sein, daß er kein Arg dabei hatte, wenn die Vorstellung der Gottesmutter in seiner Phantasie jene langgewohnte Form annahm.

In einer streng abgeschlossenen Lokalkunst, der man erst jetzt wieder, seit Gayets Publikationen[21], Aufmerksamkeit zu schenken beginnt, treffen wir auf eine ganz analoge Erscheinung. Die Kunst des christlichen Ägyptens, die koptische, wurde frühzeitig durch die islamitische Eroberung von der übrigen christlichen Kunstübung abgeschnitten und erhielt sich deshalb sehr altertümliche Züge, wenn auch in äußerster Roheit. Namentlich die merkwürdigen Textilfunde zeigen, daß sich hier altägyptische Traditionen außerordentlich lange, bis in die späteste byzantinische Zeit erhalten haben[22]. In Gayets Werk (Tafel XC) finden wir nun neben den gewöhnlichen byzantinischen Typen (Panagia, Kyriotissa, Hodigitria wie auf den Bleibullen usw.) eine Darstellung der Maria mit dem Kinde, die durchaus von dem Typus der altägyptischen Isis mit dem Horusknaben abhängig ist. Die altertümlich perspektivische Profilansicht und die ganze Haltung stimmen vollständig überein. Eine danebenstehende männliche Figur ist wohl ein Prophet, wie auf dem bekannten Katakombenfresko in S. Priscilla, das gegenständlich die meiste Verwandtschaft zeigt. Hier ist in der frühesten Zeit der christlichen Kunst jenes so unendlich reiche Thema des menschlichsten und tiefsten Verhältnisses zwischen Mutter und Kind angeschlagen worden, das, merkwürdig genug, von einer repräsentativen Szene der römischen Hofkunst ausgeht und in Raffaels berühmtestem Rundbilde seinen vollendeten Ausdruck gefunden hat.

Auch eine andere poetische Gestalt des christlichen Olymps verdankt seine typische Form dem heidnischen Altertum, der Engel. Er ist in älterer Zeit durchaus menschlich, ohne bestimmtes Attribut gebildet; die Engel, die auf den ältesten Sarkophagen dem Habakuk Brod bringen, haben sogar Bärte. Es ist darin noch die Vorstellung des starken Mannes, mit dem Jakob gerungen hat (Gen. 32, 24) lebendig. Erst auf den Mosaiken treten die Engel nach der uns geläufigen Vorstellung, langbekleidet, mit großen Schulterflügeln, mit Kreuzstab, endlich mit Nimbus, hervor. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß hier die Gestalt der römischen Viktoria formgebend gewesen ist. Welche bedeutende Stellung diese römische Form eines der anmutigsten Gebilde griechischer Kunst, der

Nike, in dem Dekorationsapparat der späteren Kunst einnimmt, ist hinlänglich bekannt. Wieder lassen uns die Münzen den Übergang, den Wechsel in der Bedeutung am besten erkennen. Seit dem 5. Jahrhundert erscheint auf ihnen die heidnische Siegesgöttin ins Christliche umgedeutet, stehend und einen großen Kreuzstab in der Hand haltend, völlig wie die Engel der Mosaiken; die Umschrift Victoria beweist aber, daß wir noch die alte Nike vor uns haben.

Ein merkwürdiges, erst unlängst bekannt gewordenes Denkmal des 5. Jahrhunderts faßt alle im Vorhergegangenen besprochenen Formen übersichtlich zusammen. Die Elfenbeindeckel eines altsyrischen Evangeliars, das sich in Etschmiadzin (Armenien) erhalten hat[23], zeigen auf der Vorderseite den thronenden Heiland, völlig dem Typus des Konsuls nachgebildet, umgeben von Szenen seines Erdenlebens, auf der Rückseite Maria mit dem Kinde, ähnlich wie die Kaiserin Fausta auf jener Goldmünze gebildet. Beiden fehlt, was für die Nachahmung des Konsulardiptychons bezeichnend ist, der Nimbus. Der obere Abschluß durch zwei Engel, die ein Kreuz, umgeben von einem Kranz, halten, ist gleichfalls den profanen Diptychen entnommen, nur daß wir die Engel bei diesen Viktorien nennen müssen, wie auf dem sassanidischen Felsendenkmal von Takt-i-Bostan.

Es ist sehr charakteristisch, daß der Anknüpfungspunkt für alle diese Darstellungen im späten Altertum, genauer gesagt in der von Diokletian eingeleiteten letzten Periode desselben liegt. In der Tat ist dies der Wendepunkt des antiken Lebens, in dem jene, schon durch den Hellenismus der Diadochen und das römische Kaisertum vorbereitete Kulturform, die später im Byzantinismus ihren vollendetsten Ausdruck erhält, dem römischen Reich aufgedrängt wird. Im Grund ist sie das Resultat eines langen welthistorischen Prozesses, des Ausgleichs zwischen Orient und Okzident, eines Prozesses, der seit Alexander dem Großen sich abspielte, gewissermaßen eine Renaissance des alten Orients, die durch das frühere, nur langsam die alten einfachen Formen altrömischen Lebens abstreifende Imperatorentum etwas aufgehalten worden war. Diokletian ist der große Reorganisator, ein Mann, noch lange nicht in seiner ganzen kulturhistorischen Bedeutung gewürdigt und durch den viel untergeordneteren Konstantin in den Schatten gestellt, der die alte, im 3. Jahrhundert fast der Auflösung nahe Gesellschaft, sowie das zerbröckelnde Reich mit seiner illyrischen Soldatenfaust in neue Formen gepreßt hat. Ich kann nur kurz

auf seine Reformen verweisen: auf die neue Vierteilung des Reiches und seine Zerlegung in Departements unter einer Beamtenhierarchie mit genau geregelten Rangklassen und Titulaturen, die bis in unsern Kurialstil hinein fortgelebt haben. Der ganze orientalische Kleiderprunk, Kaiserornat und Beamtenuniform, Abzeichen aller Art werden nun eingeführt; der Untertan muß sich kniend, in der προσκύνησις, dem göttlichen Numen der geheiligten Majestät nahen: das uralte Ritualwort sacer wird jetzt in die offizielle Hofsprache aufgenommen.

Es ist dies tatsächlich eine Renaissance des alten asiatischen Herrscherwesens; dazu kommt aber noch eine Veränderung auf geistigem und ethischem Gebiet, wie sie gewaltiger noch niemals in die Geschichte der Mittelmeerländer eingegriffen hatte. Schon in den früheren Jahrhunderten hatte die religiöse Spekulation des Ostens, vor allem der alten „Mutter aller Religionen", Syriens, auf das Abendland eingewirkt, namentlich in den Mithras-Mysterien mit ihren merkwürdigen, so auffallend an den christlichen Kult erinnernden Gebräuchen. Nun kam aber eben von dorther der Christenglaube. Diesem mußten schon seines orientalischen Wesens und Ursprungs halber jene neuen Formen sympathisch sein, trotz seiner ursprünglichen starken Hinneigung zur Demokratie. So ist es gleichsam ein providentielles Zusammentreffen, daß kurze Zeit nach der diokletianischen Reform dieses Christentum, durch Konstantin öffentlich anerkannt, unter seinen Nachfolgern Staatsreligion wurde und nun aus dem einfachen Glauben der Beladenen und der Armen im Geiste ein wohlgefügter, erdenmächtiger Bau, die universelle Kirche, die Katholiké, hervorwuchs. So sehen wir bald neben der weltlichen eine geistliche Hierarchie, geistliches Titelwesen, rituellen Prunk erstehen. Die alte einfache, nicht nur durch äußere Verhältnisse bedingte Art des vorkonstantinischen Urchristentums ändert sich damit ebenso völlig wie die vordiokletianische Gesellschaft: in den Kunstwerken ist sie aber noch auf lange hinaus fühlbar, im jugendlich apollinischen Typus des Erlösers, im antiken Milieu der ältesten Bilderhandschriften, wie in der sepulkralen Kunst, in den Katakomben und Sarkophagen. Das prunkvolle Mosaik wird die eigentliche Trägerin der neuen Kunst.

Nicht nur an den konkreten Gestalten des christlichen Olymps läßt sich der Einfluß der profanen und heidnischen Vorstellungswelt verfolgen, er ist auch an weniger hervortretenden Erscheinungen bemerkbar. Es sei mir gestattet, noch drei Beispiele anzuführen, die das allgemeine geistige

Band zwischen heidnischer und christlicher Kunst, dann die direkte Einwirkung profanen Zeremoniells, endlich der antiken Kunstvorstellung anschaulich machen sollen.

Wir sind gewohnt, die christliche Typologie als ein echtes Erzeugnis mittelalterlich-scholastischen Geistes anzusehen, und in ihrer vollen Ausbildung ist sie das auch. Aber ihre Wurzeln reichen bis in das hellenistische Altertum zurück. Schon dessen Kunst hat den Parallelismus in der Komposition geliebt; auf dem Attalos-Anathem von Pergamon war der mythischen Giganto- und Kentauromachie der historische Perser- und Gallierkampf entgegengesetzt worden. Trendelenburg hat nachgewiesen[24], daß in der kampanischen Wandmalerei eine noch viel innigere Korrespondenz der Gegenstücke statthabe, indem auch in gewissen Fällen Szenen von verwandtem geistigen Gehalt oder von äußerer Übereinstimmung in der Komposition einander gegenübergestellt wurden. Es ist bekannt, daß dann in den ersten christlichen Jahrhunderten, besonders seit Hieronymus, die typologische Auslegung der Evangelien durch das Alte Testament — schon durch Christi Berufung auf die Propheten angeregt — üblich wird.

Die Kunst folgt aber nur zögernd und bleibt noch lange ihrem antiken einfachen Parallelismus treu; doch finden sich schon im christlichen Altertum ansehnliche, wenn auch vereinzelte Beispiele einer entwickelten Typologie: die Gemäldetituli des Helpidius Rusticus, die Zeugnisse bei Beda und Hrabanus Maurus. Wenn für die Kreuzigung Christi nun einerseits die eherne Schlange, anderseits das Opfer Abrahams als Vorbilder genommen wurden — wie schon Beda bezeugt —, so ist bei der ersteren Szene zunächst die äußerliche Übereinstimmung in der Komposition, bei der letzteren der ähnliche Gedankeninhalt — der Vater, der sein Kind hingibt —, also ganz wie in der Antike, maßgebend gewesen[25].

Eine eigentümliche Darstellung der altchristlichen Kunst ist die auf Psalm 88 fußende Szene der Etimasia (ἑτοιμασία τοῦ θρόνου, Bereitung des Thrones): ein festlich geschmückter Thron, auf dem das Evangelium liegt. Die bekannteste Darstellung dürfte jene im Baptisterium zu Ravenna sein, in der byzantinischen Kunst ist sie häufig. Eine solche feierliche Ausstellung des Evangeliums fand wirklich auf den Konzilien statt, was de Rossi für das Konzil von Ephesos wenigstens nachgewiesen hat[26]. Nun wissen wir aber, daß die sacra mandata des Kaisers, die Dienstesinstruktionen an die Statthalter der Provinzen, ganz ebenso bei öffentlichen Verhandlungen auf einem dra-

pierten Gerüst, geschmückt mit dem Kaiserbildnis, ausgestellt wurden: sie sollten die Anwesenden an die geistige Allgegenwart des Herrschers erinnern. Die Abbildungen des spätrömischen Staatsschematismus, der Notitia dignitatum utriusque imperii, zeigen unter den Insignien der einzelnen politischen Beamten stets diese weltliche Etimasia[27]. So tritt uns hier also wieder jener Parallelismus zwischen irdischer und göttlicher Gewalt entgegen; wie die Darstellung der Gesetzeserteilung durch Christum, kommt auch die Hauptvorstellung der Etimasia von einer offiziellen Gepflogenheit des römischen Staatswesens her. Eine von Swoboda zitierte, sehr merkwürdige Stelle des hl. Chrysostomus spricht ebenso unbewußt und mit derselben Unbefangenheit, mit der die christlichen Künstler den Typus des Kaisers für ihren Heiland adoptierten, das gegenseitige Verhältnis aus: „So wie die Kaiser ihren Statthaltern als Zeichen der Herrschaft goldene Bücher überreichen[28], ebenso hat auch Gott jenem Gerechten als Sinnbild des Glaubens die Gesetzestafeln gegeben."

Es klingt paradox, wenn man die Behauptung aufstellt, daß der Höllenrachen des Jüngsten Gerichts, der auf der Mysterienbühne des Mittelalters zur Erbauung und gruseligen Augenweide der Zuschauer die armen Sünder verschlang, im letzten Grunde von einer antiken Kunstvorstellung herkomme. Und doch steckt hinter diesem phantastischen, dem Geist der Antike so weltenfernen Gebilde die alte Maske des bärtigen Okeanos, wie sie, oft nur noch als dekoratives Füllsel, auf den römischen Sarkophagen so häufig ist. Seltsamerweise knüpft die Kunst an einen nicht eben glücklich gewählten sprachlichen Ausdruck an — verdanken doch auch die sonderbaren Hörner Mosis einem Übersetzungsfehler, der „cornuta facies" der Vulgata (Exod. 34, 29), ihren Ursprung. Die griechische Bibelübersetzung der Septuaginta hatte nämlich zur Bezeichnung des Aufenthaltsortes der Verdammten das Wort: ἄβυσσος gewählt, das im gewöhnlichen Sprachgebrauch der Antike zunächst die Meerestiefe bedeutet. So wird die „abyssos", ganz wie eine antike Okeanosmaske, Bart- und Haupthaar von Wasserströmen gebildet, zur Illustration der Genesisverse, wie der Geist Gottes über den Wassern schwebt, als Personifikation des uranfänglichen Abgrundes verwendet; besonders wirkungsvoll in einem Mosaik zu Monreale, dann in Miniaturhandschriften[29]. Die Schilderung, welche die Streitschrift Karls des Großen gegen die oströmische Kirche („libri Carolini") entwirft, deckt sich vollkommen mit diesen Darstellungen: „Die Maler stellen die Abyssus in menschlicher Gestalt dar, wie sie reichliche Wasserströme aussendet." (III, 23.)

Erst im zehnten Jahrhundert wird uns aber jene von der Septuaginta angebahnte Begriffswandlung auch in der Kunst bemerklich. In dem von Beissel publizierten Ottonen-Kodex zu Aachen[30] erscheint bei der Parabel vom armen Lazarus der Reiche in einem schon fratzenhaft gebildeten, fast an das archaische Gorgoneion erinnernden Kopf, der aber noch die Umschrift: „abyssus" trägt. Im ferneren Mittelalter wird die Vorstellung immer phantastischer, der apokalyptische Drache spielt herein; in jener Miniatur ist aber der Übergang der klassischen Abyssosmaske in den mittelalterlichen Höllenrachen recht gut zu verfolgen. Hat doch der Teufel selbst seine groteske mittelalterliche Gestalt zum Teil dem antiken Satyr abgeborgt; freilich ist die künstlerische Phantasie dabei nicht von Bildwerken des Altertums, sondern von schriftlichen Überlieferungen in den Legenden inspiriert worden. Durch dasselbe literarische Medium sind dann auch andere Fabelgeschöpfe der hellenischen Welt, die Zentauren und Sirenen, zumeist als Personifikationen des bösen Prinzips, in die mittelalterliche Kunst gekommen. Die Legende des heiligen Einsiedlers Antonius ist in dieser Richtung besonders interessant.

Es war schon oben von dem behutsamen Vorgehen der Kirche gegenüber den alten Landeskulten die Rede. So kann es nicht auffallen, daß nicht nur das klassische Heidentum, sondern selbst die religiösen Vorstellungen der Barbarenländer Spuren in der christlichen Kunst zurückgelassen haben. Es soll dies an einer merkwürdigen Darstellung der Trinität gezeigt werden, die um so sonderbarer anmutet, als sie uns im vollen Lichte der Renaissance nicht selten entgegentritt. Wenn ich hier auf die bereits von Wickhoff[31], dann von Sokolowski[32] behandelte Frage zurückkomme, so geschieht dies aus dem Grunde, weil ich meinem verehrten Kollegen Dr. Robert v. Schneider neues wertvolles Material verdanke, das er mir in gewohnter liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt hat.

Es sind oft Versuche gemacht worden, das Mysterium der Drei in Einem zu sinnlicher Anschauung zu bringen; ich erinnere an das im 16. und 17. Jahrhundert besonders häufige Symbol der drei ineinander geschlungenen Ringe usw. Der sonderbarste Versuch ist aber jedenfalls der Typus der Dreifaltigkeit, der uns hier näher beschäftigen soll; in naiver Symbolik hat man drei Gesichter derart in einem Haupt verbunden, daß dieses vier Augen, drei Nasen und drei Mundöffnungen aufweist, so daß sich je nach der Betrachtung immer ein vollständiges Antlitz ergibt. Dies

ist die ältere Form; die jüngere besteht in der einfachen Aneinanderreihung von drei Köpfen, deren mittlerer en face erscheint, während die beiden seitlichen ins Profil gestellt sind.

Noch eigentümlicher ist die Geschichte der Entstehung und Verbreitung dieses Typus, wodurch er aus einem bloßen Kuriosum, das er auf den ersten Anblick zu sein scheint, zu einer höchst merkwürdigen, den Gang der kunstgeschichtlichen Entwicklung illustrierenden Erscheinung wird.

Seine ursprüngliche Heimat ist Frankreich, wie namentlich Sokolowski wiederholt hervorgehoben hat[31]. Dort finden wir seit dem hohen Mittelalter nicht wenige Denkmäler dieser Art, sowohl Werke der Plastik, als namentlich Miniaturen. Didron hat in seiner „Iconographie chrétienne" (S. 567 ff.) einige Beispiele aus dem 13. bis 16. Jahrhundert abgebildet. Das merkwürdigste Stück ist aber jedenfalls ein skulpierter Gewölbträger (Konsole des 13. Jahrhunderts), der sich in der Notre-Dame-Kirche zu Chalons-sur-Marne befindet und von Didron in seinen „Annales archéologiques" (vol. II, pag. 22) publiziert wurde. Er zeigt einen bartlosen Kopf, auf um den Hals einfach drapierter Büste, in jener eigentümlichen Verschmelzung von drei Gesichtern, die wir als den älteren Typus bezeichnet haben. Didron wollte auch in dieser Skulptur eine Darstellung der Dreieinigkeit sehen und hat als Gegenstück dazu auf derselben Tafel eine dreigesichtige Trinität nach einer Glasmalerei des 16. Jahrhunderts, die sich in derselben Kirche befindet, abbilden lassen. Allein schon die Bartlosigkeit, wie der ganze Habitus überhaupt sprechen gegen diese Annahme des ausgezeichneten französischen Archäologen. Dagegen weist gerade diese Skulptur deutlich auf den Ursprung des sonderbaren Gebildes hin.

Im romanisierten Gallien wurde eine alte keltische Gottheit verehrt, deren Namen und Bedeutung wir nicht kennen, die sich aber häufig auf römisch-gallischen Altären dargestellt findet. Das Musée Gallo-Romain zu St. Germain-en-Laye besitzt deren eine große Anzahl, wie mir Robert v. Schneider mitteilt. Die Abbildung eines solchen Reliefs findet man in dem Werke von Bulliot und Phiollier, La mission et le culte de St. Martin d'après les légendes et les monuments populaires dans le pays éduen. Étude sur le paganisme rural. Autun und Paris 1892, S. 149. Fig. 75. Der Altar stammt aus Dennevy, einer Ortschaft im

Departement Saone et Loire, und wurde bei der Pfarrkirche an der alten Römerstraße von Chalons nach Autun gefunden. Er zeigt einen bärtigen dreigesichtigen Gott, mit einer Art Exomis und runder Mütze bekleidet, sitzend zwischen drei anderen Gottheiten[34]. Nun sind dem Altertum dergleichen monströse Vermehrungen einzelner Körperteile keineswegs fremd. Man denke an den Janus Bifrons oder auch an indische und altslavische Götzen. Durchaus eigenartig und von allen anderen abweichend ist aber bei dieser keltischen Gottheit die Bildung des Kopfes, der, aus vier Augen, dreifacher Nase und Mund zusammengesetzt, völlig den Typus jener Dreifaltigkeitsbilder repräsentiert. Nehmen wir nun noch hinzu, daß dieser, wie sicher nachgewiesen ist, zuerst in Frankreich auftaucht und von da seinen Weg in die anderen Länder nimmt, so kann die Folgerung nicht abgewiesen werden, daß die christliche Darstellung von jener alten barbarischen und heidnischen abhängig ist. Der Kultus jener Gottheit muß sehr verbreitet gewesen sein; im Mittelalter mögen noch viel mehr Denkmäler als die heute vorhandenen erhalten gewesen sein. Die seltsame Bildung zog die Phantasie an und reizte zur Nachahmung: so hat sie der Steinmetz in Notre Dame zu Chalons, wohl ohne tiefere Absicht, rein dekorativ verwendet. Dann verfiel man aber darauf, diese Form zu benutzen, um das schwer faßliche Mysterium der Dreiheit in Einem durch das Auge dem Verständnis näher zu bringen[35]. Nach Didron sind derartige Darstellungen, namentlich in Manuskripten, seit dem XII. Jahrhundert außerordentlich zahlreich.

Sehr zu beachten ist die ethnische Grundlage. Der keltische Einschlag in der mittelalterlichen Kultur macht sich auch sonst bemerklich. Altkeltisch, vielleicht mit dem ausgebildeten, noch viel zu wenig bekannten Druidenwesen zusammenhängend, ist die Vorliebe für Zahlenmystik, vor allem für die Zahl drei, die sich in den merkwürdigen altwalisischen Triaden so scharf ausprägt, mögen sie auch in verhältnismäßig junger Fassung vorliegen[36]. Diese eigentümlichen Zusammenstellungen denkwürdiger Ereignisse und Personen aus der alten Geschichte Britanniens haben auf die französische Literatur, und da diese im Mittelalter die Führung hatte, auch auf das übrige Europa eingewirkt. Sind es doch größtenteils keltische Sagenstoffe, die den großen französischen und deutschen Epen zugrunde liegen: Parzival, Tristan, Titurel. Aus den Triaden stammen denn auch jene Zusammenstellungen berühmter Helden, je drei starke Heiden, Juden und Christen (Hektor, Alexander, Cäsar; Josua, David, Judas Maccabäus;

Artus, Karl der Große, Gottfried von Bouillon), die, unter dem Namen der Neuf Preux in Frankreich populär, sich von da aus nach dem übrigen Abendlande verbreiteten und bis ins 16. Jahrhundert so ungemein beliebt waren.

Es ist das gewohnte Schauspiel: die alte Form muß neuem Inhalt dienen und vermag sich, mit neuem Leben erfüllt, weite Gebiete zu erobern. Denn die weitere Geschichte jenes Dreifaltigkeitstypus, seine Wanderung durch Europa, ist nicht weniger merkwürdig. Von Frankreich kam er zunächst nach Italien und hat sich namentlich in Toskana ein förmliches Zentrum geschaffen. Dorthin bahnten ihm die Miniaturen den Weg; es ist ja bekannt, welche dominierende Stellung die französische Bücherillustration des 13. und 14. Jahrhunderts einnahm und welchen Einfluß ihre leicht transportablen Erzeugnisse auf die Kunst jener Zeiten ausübten. Spricht doch Dante in einer vielzitierten Stelle von der Kunst der „Enlumineurs" wie von etwas spezifisch Französischem:

„. . . . . quell' arte
ch' alluminare è chiamata in Parigi."
(Purgatorio XI, 80.)

Namentlich Florenz ist eine wahre Heimstätte dieses seltsamen Gebildes; noch in der Renaissance, im 15. und 16. Jahrhundert, haben seine Maler und Bildner es außerordentlich häufig verwendet. Im folgenden seien nur einige der hervorragendsten Beispiele angeführt. Zweimal finden wir das Motiv im Palazzo Vecchio, im ersten Stockwerke, über dem Giebel der Marmortüre, die in die Sala dei Dugento führt (15. Jahrhundert, jüngerer Typus); während Bronzino in der Gewölbedekoration der Kapelle im obersten Stockwerk dem älteren Schema gefolgt ist. Dann an Or San Michele; desgleichen im Giebel des Marmoraltars von Benedetto da Rovezzano in S. Trinità (beide von jüngerem Typus). Von bedeutenden florentinischen Malern haben Fra Filippo Lippi (Predella eines Altars in der Akademie) und Fra Bartolommeo in der h. Familie der Uffizien ebenso wie Bronzino das ältere Schema, Andrea del Sarto in seiner „Disputa" des Palazzo Pitti, sowie in seinem herrlichen Cenacolo im ehemaligen Kloster San Salvi bei Florenz den jüngeren Typus verwendet.

Von Toskana[37] aus dürfte das Schema nach Oberitalien verpflanzt worden sein. Schon Pisanello hat es, wiewohl nur ornamental, nicht als Symbol der Dreieinigkeit, auf der Rückseite seiner Medaille auf

Lionello d'Este angebracht[38]. In späterer Zeit findet es sich auf dem Grabmal des Alessandro Contarini von 1555 im Santo zu Padua. Die bekannte mailändische Familie der Trivulzi hat es sogar als redendes Wappen (tre volti) benützt[39]. Ob der Typus nach Deutschland aus Frankreich oder Italien gekommen ist, ist schwer zu entscheiden, jedenfalls findet er sich häufig in deutschen Drucken des 15. Jahrhunderts; auch Dürer hat ihn gelegentlich verwendet[40].

Dagegen ist er aus Italien in die spätbyzantinische Kunst eingedrungen und hat sich teils durch diese, teils direkt in den Slawenländern verbreitet. In der „Gartenlaube" (Jahrgang XXX 1882, S. 788) hat A. Schnackenburg eine Skizze nach einem byzantinischen Tafelbilde auf Holz gegeben, das den dreifachen Kopf der Dreieinigkeit nach Art der Veronika-Bilder darstellt (älterer Typus). Es war in einem Gasthofe zu Salerno im Frühjahr 1879 aufgetaucht und entstammte anscheinend einem unteritalischen Kloster. Didron hatte in Griechenland nur ein einziges, sehr spätes Beispiel gefunden[41], in einer Friedhofskapelle des St. Gregorklosters auf dem Berge Athos (älterer Typus). Das Fresko stammt aber erst aus dem Jahre 1736. Schon dies späte Datum zeigt, daß wir es hier mit einem der alten Kunst fremden, importierten Element zu tun haben. Das Malerbuch von Athos gibt keine derartige Darstellung an, obwohl auch in diesem, bei seiner späten Redaktion, abendländische Einflüsse vorhanden sind.

Das Missale des Hervoja, Herzogs von Spalato, zeigt uns den Weg, auf welchem diese Kunstvorstellung in die Balkanhalbinsel gedrungen sein mag. Längs der adriatischen Küste hatte das italienische Element schon seit jeher bestimmenden Einfluß ausgeübt: so kamen denn auch italienische Künstler nicht selten hinüber[42] und brachten die Traditionen ihrer Heimat mit. Ein toskanischer Giottist des ausgehenden 14. Jahrhunderts hat denn auch die Bilder jenes glagolitischen Missale gemalt; als er die Dreieinigkeit (Fol. 211. Wickhoff in der erwähnten Publikation S. 119) darzustellen hat, bringt er sie in dem Schema, das ihm von Haus aus geläufig ist, als dreiköpfige Halbfigur (jüngerer Typus). So hat denn auch eine späte Skulptur im dalmatinischen Kloster S. Archangelo bei Kistanje den gleichen italienischen Ursprung. Von der adriatischen Westküste aus hat sich dann der Typus weiter ins Land hinein verbreitet, er findet sich in bulgarischen und serbischen Manuskripten, noch weiter im Norden auf rumänischen[43] und ruthenischen Tafelbildern[44].

An der Geschichte der Wanderungen dieses Typus läßt sich förmlich ein kleiner Kursus der Kunstgeschichte absolvieren. Man hat sich damit aber nicht allein begnügt, die Dreifaltigkeit in dieser Weise darzustellen. Es ist schon ein alter Gedanke, der himmlischen Trinität eine höllische Dreiheit entgegenzusetzen in der bekannten konstruktiven Weise des Mittelalters. Am populärsten hat Dante diese Erfindung gemacht in der grandiosen Schilderung des dreiköpfigen Erzsatans:

„O quanto parve a me gran meraviglia
Quando vidi tre faccie alla sua testa!
L'una dinanzi, e quella era vermiglia;
Dell' altre due, che s'aggiungono a questa
Sovr'esso il mezzo di ciascuna spalla
E si giungèno al luogo della cresta,
La destra mi parea tra bianca e gialla,
La sinistra a vedere era tal, quali
Vengon di là, onde il Nilo s'avvalla."

(Inferno XXXV, 37—45.)

Aber der große Florentiner hat damit nur, wie an so vielen anderen Stellen, eine alte Idee des scholastischen Mittelalters mit der gewaltigen Kraft seiner dichterischen Phantasie verklärt. Wiederum hat man in Frankreich zuerst das böse Prinzip in dieser Weise dargestellt als gekrönten dreigesichtigen Mann auf einem Throne. Didron bringt in seiner Ikonographie zwei Beispiele aus Manuskripten des 13. und 15. Jahrhunderts. Das letztere ist vorzüglich dadurch interessant, daß die phantastische Teufelsgestalt ein dreifaches Hirschgeweih auf dem Kopfe trägt: das kann geradezu von jenen altkeltischen Götterbildern herstammen (s. o.). In einer französischen Bilderbibel der Wiener Hofbibliothek (Nr. 2554, 14. Jahrh.) erscheint der Antichrist mit dreifachem Kopfe[45].

In der abendländischen Kirche erregte die Darstellung der Dreieinigkeit mit drei Köpfen zuletzt Anstoß. Nachdem schon das Konzil von Trient (Sess. XXV) sich dagegen erklärt hatte, wie es scheint, ohne Erfolg, ist Papst Urban VIII. 1628 mit schärferen Mitteln eingeschritten. Er sprach das Anathema über die Darstellung aus und ließ die anstößigen Bilder verbrennen[46]. Den Anlaß dazu soll der Spott ungarischer „Häretiker" gegeben haben, die sich über den „Zerberus", „Janus trifrons" usw. lustig machten. Seitdem verschwindet das monströse, aber geschichtlich merk-

würdige Gebilde, obwohl noch 1745 Papst Benedikt XIV. der Augsburger Diözese die Verdammung einzuschärfen für nötig fand. In der orientalischen Kirche hat es sich dagegen bis heute erhalten.

Zum Schluß wollen wir noch einige Blicke auf jenes Gebiet werfen, in dem Christliches und Heidnisches am buntesten sich mischen, auf die Legende der Heiligen. Lebt in ihr doch, zumal im Süden, die ganze dem naiven Volke unentbehrliche Vielheit von Mittelwesen zwischen Gott und Menschheit fort. Der Kirchenvater Theodoret spricht das historische Verhältnis sehr richtig aus: „An allem demjenigen, was an den Gräbern der Märtyrer geschieht, sollten die Griechen am wenigsten sich stoßen; denn von ihnen kommen ja die Libationen, die Sühnungen, die Heroen, die Halbgötter, die vergöttlichten Menschen! ... Statt der Pandien, Diarien, Dionysien und der anderen Feste werden jetzt die festlichen Tage des Petrus, Paulus, Thomas, Sergius, Marcellus und anderer Märtyrer begangen." (Friedländer, Sittengeschichte Roms III, 540.)

Schon früher war von der Reliquien- und Heroenverehrung des Altertums die Rede. Ein Buch wie die philostratische Biographie des Wundertäters Apollonios von Tyana können wir auch in Ton und Stil der Legendenliteratur an die Seite setzen. Die Geburtstage hervorragender Männer, besonders von Stiftern philosophischer Orden, werden nach ihrem Tode — als Fortsetzung der γενέθλια — als γενέσια gefeiert: so bei Platon, Epikur. Daran hat die Kirche mit ihrem Heiligenkalender angeknüpft; nur daß sie den dies natalis im spiritualistischen Sinne nimmt, als Geburt für den Himmel, und den Todestag ihrer Bekenner feiert.

Durch die germanistische Forschung ist es längst nachgewiesen, wie viel ursprünglich Heidnisches in christlichen Bräuchen, in Gestalten der nordländischen Mythologie steckt. Ich brauche nur an St. Oswald mit seinem Raben (dem Vogel Wotans), an das Sonnenwendfeuer in der Johannisnacht oder an die merkwürdige Figur der h. Kümmernis in den rhätischen Bergen zu erinnern, die bärtige Frau am Kreuze, hinter der wahrscheinlich eine alte androgyne Gottheit sich verbirgt[47]. Das waren die Früchte der nachsichtigen Religionspolitik des Bonifatius in Deutschland, des Augustinus in England.

Italien mußte sich mit seiner uralten heidnischen Kultur besonders konservativ erweisen. Namentlich Unteritalien, Sizilien, das abgelegene, vereinsamte Sardinien stecken noch heute voll von heidnischen Bräuchen und Anschauungen. Der süditalienische Katholizismus steht dem alten

Paganismus nicht eben fern. Das Wesen, die antike Moral, hat allerdings einen ungeheuren Umschwung erfahren. Es ist nicht leicht, diesen Dingen gerecht zu werden; den Parteistandpunkt darf man dabei jedenfalls nicht einnehmen, und die historische Kritik muß frei von Tendenz sein, nicht dieser oder jener Seite gefällig sein wollen. So gibt es ein Buch von Trede, „Das Heidentum in der römischen Kirche", stark orthodox und ohne jedes Verständnis für die historische Entwicklung solcher Dinge und für die Eigentümlichkeit des katholischen Südens geschrieben. Trotzdem kann man daraus, wenn man von dem Hauptzweck, der Polemik gegen Papsttum und Kirche absieht, viel brauchbares Material gewinnen.

Die Beispiele dafür, daß Vorstellungen von antiken Gottheiten, Attribute derselben, auf christliche Heilige übertragen wurden, daß diese bisweilen nichts weiter sind als Travestien von jenen, sind Legion. Die Schützer antiker Gewerbe und Beschäftigungen werden, wie ihre Schutzbefohlenen, Christen, aus Göttern Heilige. So tritt an Stelle der Aphrodite Thalassaia mit genau denselben Funktionen die neugriechische Panaja Thalassitria; Poseidon wird durch S. Nikolaus ersetzt, die Dioskuren, um auf maritimem Gebiet zu bleiben, treten ihre Wirksamkeit an Petrus und Paulus ab. Selbst der antike Name dauert oft fort und die ganze Metamorphose besteht in der Vorsetzung eines Sanctus oder Sancta. Von dieser Art sind S. Venere, S. Apollina, S. Bacco, S. Esculapio, S. Marte, S. Fortuna, oder S. Sabazio im Orient. Natürlich mengt sich da Mythos und Geschichte durcheinander, um so mehr, da viele Götternamen auch Personennamen waren.

Ganz klar und greifbar tritt uns dieser Umwandlungsprozeß in der Legendendichtung entgegen. Es ist H. Useners Verdienst, in höchst geistvoller Deduktion an einer konkreten Figur, der h. Pelagia, das Verhältnis von Mythos und Legende nachgewiesen zu haben[48]. Unter Pelagia (lat. Marina) verbirgt sich keine Geringere als die alte syrische Aphrodite-Astarte, deren Züge aus einer großen Zahl verwandter Legenden noch wohl zu erkennen sind. Ein Schüler Useners, Wirth, hat dann die Fortdauer des Danae-Typus in der christlichen Legende (Irene und Barbara mit dem Turm) verfolgt, ein Thema, das übrigens schon der gelehrte Bollandist Papebroch in den Acta Sanctorum angeschlagen hatte. Bulliot und Phiollier haben die heidnischen Reste verfolgt, die zu der Wirksamkeit des großen Nationalheiligen Frankreichs, S. Martinus, in Beziehungen stehen[49]. Wenn in der neugriechischen Legende der h. Dionysios den

Weinstock aus dem Bein eines Vogels, eines Löwen und eines Esels sprossen läßt, so daß die Menschen nach dem Genuß des Weines erst wie die Vöglein singen, dann stark und zornig wie die Löwen, endlich dumm wie die Esel werden, so erkennen wir darin einen antiken Scherz aus dem bacchischen Kreise. So wie hier führt auch in anderen Fällen die Namensgleichheit zur Übertragung mythischer Züge. Von dem h. Bischof Hippolytus, einer historischen Persönlichkeit, weiß schon der altchristliche Dichter Prudentius die Volkssage zu erzählen, daß er von wilden Rossen zu Tode geschleift worden sei. Es ist aber nur die Erinnerung an den Sohn des Theseus, die dem frommen Bischof diese grausame Todesart angedichtet hat[50].

Im Grunde ist es die uralte Fabulierlust der östlichen und südlichen Völker, die auch an diesen Legenden weiterspinnt. Namentlich seit der Eröffnung des Orients durch Alexander den Großen strömen die uralten Märchenstoffe ins Abendland, von Indien bis in den äußersten Westen und Norden Europas. Die italienischen Novellisten sind an solchen Stoffen reich; durch sie sind sie auf die spanische und englische Bühne und damit in die moderne Kunst gekommen, wie andererseits die bildende Kunst solche uralte Fabeln und Schwänke, etwa die Gerechtigkeit des Kambyses oder die schnelle Tröstung der ephesischen Witwe bis spät in die Renaissance hinein dargestellt hat. Aus dieser Fabulierlust heraus sind auch die Legenden entstanden, und sie wandern ebenso wie jene Fabliaux von Land zu Land. Ursprünglich von einheimischen Göttern und Heroen erzählt, mit vielen lokalen Zusätzen, wandeln sie sich im Laufe der Zeit zu christlichen Erzählungen um.

Einen interessanten Beleg hierzu, mit dem wir wieder auf das Gebiet der bildenden Kunst zurückkehren, bildet die Legende des h. Georg. Es ist bekannt, welche hervorragende Stellung dieser Heilige sowohl im Abendland als patronus equitum und Muster aller Ritterlichkeit, wie im byzantinischen Kulturgebiet einnimmt. Sein Ansehen steht aber in umgekehrtem Verhältnis zu seiner historischen Stellung. Die Akten des hl. Georg sind charakteristischerweise schon im Altertum, auf einem Konzil des 5. Jahrhunderts, als apokryph verworfen worden; und diese Verwerfung ist auch später bis auf die Bollandisten herab immer aufrecht erhalten worden.

Die Legende vom hl. Georg[51] ist ursprünglich in Syrien einheimisch. Ihr Hauptort, zugleich die angebliche Geburtsstätte des Heiligen, ist Lydda

(südöstlich von Jaffa), das alte Diospolis, später Hagiugeorgiupolis (St. Georgsstadt) genannt. Hier besaß der Heilige eine der berühmtesten und ältesten Kirchen. Von da aus verbreitete sich sein Kult weiter, besonders nach Ägypten, wo Georg bei den Kopten noch heute in höchster Verehrung steht. Die Stadt Gergeh in Oberägypten ist ihm heilig. (Vgl. „Westermanns Monatshefte", Februar 1894.)

Der Drachenkampf und die Befreiung der Königstochter stimmen, wie man schon früher bemerkt hat, auffallend mit der Sage von Perseus und Andromeda, die ebenfalls in Syrien lokalisiert ist, überein. Clermont-Ganneau hat den Nachweis zu führen gesucht, daß Perseus mit einem phönikischen Gott Reseph identisch sei, der in Apollonia, ebenfalls einer wichtigen Kultstätte des hl. Georg, verehrt wurde. Reseph steht aber wieder mit dem ägyptischen Horus in Verbindung. Wir sehen daraus, daß unter der Gestalt des hl. Georg sich wahrscheinlich ein alter Landesgott verbirgt, der längs der phönikischen Küste als Reseph, in Ägypten als Horus verehrt wurde. Dazu kommt, daß die Mohammedaner allein dem hl. Georg als El-khidr[52] Verehrung zollen, eben weil er eine alte Landesgottheit ist.

Nun hat Clermont-Ganneau in der ägyptischen Sammlung des Louvre ein spätrömisches Relief entdeckt, das den wie Mithras u. a. rezipierten Horus in römischer Kriegertracht, aber mit Sperberkopf, zu Rosse darstellt, ein unter ihm liegendes Krokodil[53] durchbohrend. Die Auffassung erinnert völlig an die Darstellung des hl. Georg; sehr zu beachten ist auch der Umstand, daß dem Horus weiße Rosse heilig waren, was bei dem Heiligen wiederkehrt. Noch weiter führt ein nabatäischer Siegelstein[54], auf dem (nach der Umschrift) der Gott Baaltars ganz übereinstimmend gebildet ist, nur mit einem Drachen unter dem Pferde. Baaltars, der „Herr von Tarsos"[55], ist gleichfalls ein Gott, der mit der Vegetation in Verbindung gebracht wird; Tarsos ist aber ein großes Religionszentrum, das mächtig nach dem benachbarten Syrien gewirkt hat. Von hier ist unter anderem die Aphrodite von Tarsos als S. Pelagia ausgegangen.

Es war früher von der Darstellung der Madonna im Isis-Typus die Rede. Ein Seitenstück dazu bildet nun ein anderes koptisches Relief[56], auf dem unzweifelhaft der hl. Georg dargestellt ist, ganz wie jener Horus zu Pferde mit der Lanze nach unten stoßend. Bei der Roheit und Gedankenlosigkeit dieser Arbeiten kann es nicht wundernehmen, daß der Drache fortgelassen ist, und das Ganze durch Beigabe von Hunden in

eine Jagddarstellung travestiert wurde; der dreieckige Nimbus um das Haupt des Reiters ist ausschlaggebend dafür, daß wir wirklich den streitbaren Kämpen der Christenheit, den Nationalheiligen der Kopten, vor uns haben. Nehmen wir nun noch dazu, daß nach alten arabischen Quellen über dem Kirchenportale von Lydda Georg den Drachen tötend dargestellt war, so ist an der Identität desselben mit Baaltars-Reseph-Horus-Perseus nicht wohl zu zweifeln.

Die Gestalt des Drachentöters Georg scheint unter den Christen in Syrien und Ägypten lokalisiert gewesen zu sein. Denn in den alten Akten findet sich der Drachenkampf nicht, sondern erst in der Legenda aurea des Jacobus a Voragine; auch in der konservativen Kunst von Byzanz ist die Darstellung des Reiters Georg höchst selten. Es ist daher sehr bezeichnend, daß diese heute so eingewurzelte Vorstellung erst in der Zeit der Kreuzzüge im Abendlande auftritt. Die Kreuzfahrer haben das ihnen zusagende ritterliche Motiv erst mitgebracht und populär gemacht. Und in der Tat findet sich die älteste Darstellung dieser Art auf den Münzen eines fränkischen Herrschers in Syrien, des Königs Roger I. von Antiochia[57], mit griechischer Legende.

So ist noch im hohen Mittelalter eine Figur des altheidnischen Mythos, die bereits im Altertum von der bildenden Kunst fixiert worden war, in den Kreis der abendländischen Ikonographie eingedrungen und hat dort eine außerordentliche Bedeutung erlangt. Der Vorgang ist typisch für die Art, wie alte, scheinbar längst überlebte und nur beiseite geworfene Formen, bei einer oft zufällig herbeigeführten Anpassung an einen neuen Gedanken, neues und kräftigeres Leben als vorher zu entfalten imstande sind; er ist aber auch typisch für die Entwicklung der Formen überhaupt[58].

⟨1894⟩

Anmerkungen

[1] Eine höchst erbauliche Geschichte von den „Zehen" des h. Cosmas, die (in einem Abruzzenstädtchen) Fruchtbarkeit bewirken sollen — es handelt sich offenbar um einen uralten Phallusdienst — kann man in Lichtenbergs Vermischten Schriften, Göttingen 1844, Bd. VI, 348 (nach Hamilton) nachlesen. Übrigens kommt im zentralen Frankreich ein „St. Phallier" vor, der die Frauen fruchtbar macht. (Graf, Roma nella memoria e nella immaginazione del medio evo. p. 368 f.)

[2] Sie stand neben Kopien anderer berühmter Werke, dem Diskobol des Myron, dem Diadumenos Polyklets und den Tyrannenmördern des Kritios und Nesiotes, in Korinth.

[3] Theologische Abhandlungen (Karl v. Weizsäcker gewidmet). Freiburg i. B. 1892, S. 201.

[4] Veröffentlicht in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission von 1890.

[5] Ich erinnere daran, daß auf den Mosaiken auch die 24 Ältesten der Apokalypse, die ihre Kronen dem Herrn darbringen, stets in dieser Weise dargestellt sind.

[6] Vgl. Kraus in der Römischen Quartalschrift, Band VI, 1.

[7] Seit Valentinian I. erscheint das Kreuz auf dem alten Reichsapfel.

[8] Vergl. auch Kenner im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A.-H. Kaiserhauses, Bd. IX, S. 170.

[9] Abbildung im eben genannten Jahrbuch, Band XI, Tafel IV, Nr. 365.

[10] Vergl. die allerdings sehr weitschweifige Abhandlung Stephanis: „Nimbus und Strahlenkranz", St. Petersburg, 1859. Es scheint danach, als ob auch die bekannte, von den Italienern „mandorla" genannte Gloriole, die die ganze Figur umgibt, antiken, vielleicht orientalischen Ursprungs sei. Sie findet sich auf buddhistischen Denkmälern ebenso wie auf baktrisch-indischen Münzen.

[11] Abbildung im Archivio storico dell' arte. Band VI.

[12] Abbildung bei Rawlinson, Seven great monarchies.

[13] Wandmosaiken kommen überhaupt erst in der späteren Kaiserzeit auf; so viel ich weiß, ist die älteste Erwähnung eines solchen Mosaiks mit einer offiziellen Darstellung in der Hist. Aug. Trig. tyr., cap. XXIV (Aurelian den beiden Tetricis die Senatorenwürde erteilend, in deren Palast auf dem Coelius) zu finden.

[14] Vgl. Beurlier, Le culte impérial, son histoire et son organisation depuis Auguste jusqu'à Justinien. Paris 1891.

[15] Reisen in Kleinasien und Nordsyrien, S. 337.

[16] Schon auf einem der großen Goldmedaillons aus Szilágy-Somlyó erscheint die Hand Gottes über dem zwischen seinen Söhnen stehenden Konstantin; auf den Münzen der Kaiserinnen des 5. Jahrhunderts ist dieses Symbol allgemein.

[17] Vgl. Kenner in der Numismatischen Zeitschrift 1880.

[18] W. Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln. München, 1879. Tafel II.

[19] Bei der letzteren auch auf Münzen mit der Aufschrift: Salus rei publicae; eine stehende Frau, zwei Kinder säugend.

[20] Les médaillons de l'Empire Romain, p. 292.

[21] Namentlich deſſen Monuments coptes in den Mémoires de la mission archéologique française du Caïre. vol. III.

[22] Vgl. Riegl in Krumbachers Byzantiniſcher Zeitſchrift 1893, ſowie im „Eranos" (Feſtgabe zur Archäologenverſammlung in Wien, 1893) und Swoboda in der „Römiſchen Quartalſchrift", 1892.

[23] Publiziert bei Strzygowski, Byzantiniſche Denkmäler. I. Wien 1891.

[24] in der Archäologiſchen Zeitung, 1876.

[25] Es iſt allerdings daran zu erinnern, daß dieſe Vorbilder bereits ſeit alter Zeit in der chriſtlichen Vorſtellung lebendig waren, die eherne Schlange ſchon nach Chriſti eigener Berufung. Ev. Joh. 3, 14. Es handelt ſich aber um die Auswahl von ſeiten der Kunſt.

[26] Im Bulletino d'arch. crist. 1872. Vgl. Swoboda, a. a. O. S. 13.

[27] Beſonders intereſſant iſt die Figur zu Kap. 3 in Böckings Ausgabe, S. 12, wo zu beiden Seiten Leuchter ſtehen.

[28] Vgl. den Theodoſius-Schild.

[29] Vergleiche meine Beiträge zur Kunſtgeſchichte, Sitzungsberichte der Wiener Akademie. 1891. S. 1162.

[30] Aachen 1886, Tafel 24.

[31] In der prachtvollen, auf Koſten der bosniſchen Landesregierung herausgegebenen Publikation: Missale glagoliticum Hervoiae ducis Spalatensis recensuerunt V. Jagić, L. Thallóczy, F. Wickhoff. Vindobonae MDCCCXCI. pag. 117.

[32] Anzeiger der Akademie der Wiſſenſchaften in Krakau. 1892, 245.

[33] Publikation der italieniſchen Miniaturen der jagelloniſchen Bibliothek in Krakau. „Comptes rendus de la Commission de l'histoire de l'art." V. Vergl. das Referat im „Anzeiger".

[34] Auf anderen Stücken trägt er nicht ſelten ein Hirſchgeweih. („Cernunnos"? Vgl. Mommſen, Röm. Geſch. V, 95.)

[35] Wie unbefangen das Mittelalter das Vorhandene ſeinen Zwecken anzupaſſen wußte, möge folgendes draſtiſche Beiſpiel zeigen. Im erzbiſchöflichen Muſeum zu Köln befindet ſich ein gotiſches Vortragekreuz, auf dem man der Figur des Gekreuzigten einfach einen antiken, noch dazu weiblichen Kopf aus Lapis Lazuli eingeſetzt hat. Über das Umformen antiker und chriſtlicher Statuen (ein bezeichnendes Beiſpiel iſt die h. Helena in der Unterkirche von S. Croce in Geruſalemme in Rom) vgl. Amelung in den Mitt. des archäolog. Inſtitutes in Rom XII. Einen anderen Fall, der das allmähliche Übergehen von heidniſcher zu chriſtlicher Vorſtellung

deutlich illustriert, erinnere ich mich an altwendischen Idolen im städtischen Museum zu Zittau beobachtet zu haben. Es sind kleine, roh gearbeitete Figürchen, eine weibliche aufrecht stehende Gestalt darstellend, die ein Kind hält, in eigentümlich ungeschickter Lage. Nach der Bekehrung verwandelten sich diese Idole in Marienbilder, die aber noch ganz in der alten Weise hergestellt wurden. — Im Vorbeigehen sei auch an die schmiedeeisernen Sankt-Leonhards-Kühe unserer Alpen erinnert, die in derselben Form schon in vorgeschichtlichen Funden vorkommen. (Vgl. auch die kuriosen geschmiedeten Sankt-Leonhards-Bilder aus St. Leonhard bei Villach stammend, im Museum dieser Stadt.) Wie lang sich Altes und Ältestes in Votiven u. dgl. erhält, ist bekannt genug. Vor dem „Santo" in Padua werden seit Jahrhunderten aus Bein geschnitzte und roh bemalte Figuren des h. Antonius verkauft, die mehr Fetischen als christlichen Heiligenbildern gleichen.

[36] Vgl. San Marte, Die Artussage. S. 46.

[37] Auch an einem Palaste in Lucca sieht man im Ornament die Trinitastrifrons.

[38] Heiß, Les médailleurs de la renaissance. Vittore Pisano. T. III, 2. Ein dreifaches pausbackiges Kindergesicht. Ferner auf Zeichnungen im Codex Vallardi in Paris (Vorzeichnung für die Medaille Alfonsos von Neapel, Heiß, p. 33 und in der Kollektion His de la Salle im Louvre, Heiß, p. 19 Nr. 2). Die Erklärung liefert vielleicht eine französische Miniatur des 14. Jahrhunderts bei Didron, Iconographie p. 547. Dort ist die personifizierte Zeit in dieser Weise dargestellt.

[39] Grabmal in S. Maria del Popolo in Rom; eine Gemme bei King, Gems and rings.

[40] Beispiele bei Sokolowski im Anzeiger a. a. O.

[41] Iconographie p. 584. Eine bei Brockhaus, Kunst in den Athosklöstern Leipzig 1891 erwähnte Darstellung im Kloster Iviron (15. Jahrhundert) folgt einem ganz anderen Typus: drei Gesichter in drei verschlungenen Ringen.

[42] Masolino hat in Ungarn gemalt.

[43] Eine Tafel (älterer Typus) aus dem Kloster Bunea abgebildet in der Revistra pentru storie, archaeologie si filologie. Anul I. Fasc. 1. Bucaresci 1882, Museu Kogalniceanu auf Taf. III.

[44] Sokolowski in einer polnisch geschriebenen Schrift. Anzeiger a. a. O.

[45] Abbildung bei Zappert, Vita b. Petri Acotanti. Wien 1893. Seite 74.

[46] Didron, Annales archéologiques XV, 125 und Iconographie p. 584.

[47] Die Ableitung von langbekleideten Bildern des Gekreuzigten ist mir nicht wahrscheinlich genug.

[48] Die Legende der heiligen Pelagia. Leipzig 1882. Dazu die lehrreichen Ausführungen des Mainzer Domkapitulars Fr. Schneider, Das Parzenbild zu Rüdenau im Osterwald. Darmstädter Zeitung 1884, 166. (Über „Einbeth, Warbeth, Wiebeth" in Rheinlanden und Süddeutschland.)

[49] S. das oben zitierte Buch.

[50] Döllinger, Hippolytus und Callistus. Regensburg, 1853. S. a. Kraus i. d. Realenzyklopädie der christlichen Altertümer. I, 659.

[51] Gutschmid, Die Sage vom hl. Georg. Berichte der K. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, 1861, 175, wo aber die Legende aus der Mithras-Sage abgeleitet wird; Clermont-Ganneau in der „Revue archéologique", 1876 und 1877; Mayer in den Berichten über die Philologenversammlung zu Görlitz 1889.

[52] d. i. der Grüne. Der Zusammenhang mit Georgios ist klar; es ist ein Gott, der zu der Vegetation in Beziehung steht und im hellenistischen Diospolis zu einem Zeus umgewandelt wurde.

[53] Das Krokodil kommt einem andern ritterlichen Heiligen, dem hl. Theodor, zu, wie man sich wohl von der Säule der Piazzetta in Venedig her erinnert.

[54] Abgebildet bei Mayer a. a. O. S. 337.

[55] Häufig auf den Münzen der Stadt in hellenistischer Gestalt, aber mit semitischer Inschrift vorkommend.

[56] Gayet a. a. O. pl. LXXXVI.

[57] Mayer a. a. O. S. 337.

[58] Die dreiköpfige Trinität findet sich auch auf den Goldstücken, die von den Trivulzi (Anspielung!) geprägt wurden. Ein vierfacher Dukaten des Antonio Gaëtano Trivulzi von 1686 zeigt auf der Rückseite einen gekrönten dreigesichtigen Kopf in Strahlenglorie. (Ex. im Wiener Münzkabinett.)

Obwohl es ziemlich sicher zu sein scheint, daß der französische Typus der Dreifaltigkeit aus Italien durch die venezianische Einflußsphäre längs der dalmatinisch-albanesischen Küste seinen Weg in die byzantinische Kunst der Balkanhalbinsel genommen hat, so will ich doch nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß das Motiv schon seit alters her im Orient bekannt war. Der verdienstvolle Friedländer hat bereits darauf aufmerksam gemacht („Italienische Schaumünzen", S. 33), daß ein dreigesichtiger Kopf auf den Arsakiden-Münzen der Parther vorkommt. So auf einer kleinen Kupfermünze des Arsakes Phraates IV. (37—2 v. Chr.) bei Gardner, Parthian coinage in Marsdens International numismata orientalia. London 1877. pl. IV. fig. 17. Es ist dies etwas ganz anderes als die janusartige Bildung etwa auf den Tetradrachmen der Insel Tenedos, wobei beide Köpfe individuell und scharf geschieden sind.

Die Entwickelung der Medaille

In einer der letzten Jahresausstellungen des Wiener Künstlerhauses (1892) hatte jener kleine Bruchteil des Publikums, der das Kunstwerk auch in der unauffälligsten Gestalt zu finden und zu würdigen weiß, die Befriedigung, mit einem Künstler vertraut zu werden, der, an dem Orte seiner Wirksamkeit schon seit Jahren geschätzt, im Auslande nur wenig bekannt geworden war. Denn selbst die französischen Kunstzeitschriften haben über Louis-Oscar Roty nur gelegentlich flüchtige Notizen und ein paarmal Abbildungen seiner Werke gebracht; dennoch lautete das Urteil jenes kleinen Kreises künstlerischer Feinschmecker, daß man es hier mit einem Künstler ersten Ranges, einer bedeutenden Erscheinung der neufranzösischen Plastik zu tun habe. Aber Roty ist eben nur ein Medailleur und die Äußerung: „Das sind ja nur Medaillen, gehen wir weiter, denn wir haben genug zu tun, um alle die Bilder und Statuen zu sehen", können wir häufig genug hören; nicht nur von jenen armen Museum-Reisenden, die ihre liebe Not haben, in der knappen Zeit vor dem Déjeuner alles, was ihr rot oder braun gebundener Cicerone als schön und merkwürdig anpreist, auch schön und merkwürdig zu finden. Und es ist auch wirklich nicht jedermanns Sache, gebückt über ein spiegelndes Glaspult an langen, schon durch ihre Gleichförmigkeit ermüdenden Medaillenreihen sich Langeweile, Rückenweh und stumpfe Augen zu holen. Dergleichen paßte höchstens in die Zeit, da man, wie Goethe, im Postwagen nach Italien fuhr, von Ort zu Ort, und eine Reise ebensoviel Monate kostete, als heute Tage oder Wochen.

Der Fürsorge der Direktion, welche die Medaillen Rotys nun für das Österreichische Museum in richtiger Würdigung ihrer großen Bedeutung auch in technischer Hinsicht erworben hat, verdanken wir Wiener, in deren Mitte der bedeutendste deutsche Medailleur, A. Scharff, lebt, daß wir in freudigem Bewußtsein heimatlicher Tüchtigkeit uns nunmehr auch an dem Werke eines der hervorragendsten Künstler dieses Faches in romanischen Landen erfreuen dürfen. Und da die Freude des rechten Deutschen an einer Sache erst vollkommen wird, wenn er auch ein historisches Päckchen mit aufsacken kann und über ihr Wesen und Werden klar ist, so möge

es gestattet sein, ausgehend von dieser bedeutenden Erscheinung auf dem Gebiete der Kleinplastik und zu ihr zurückkehrend einen Blick auf die Vergangenheit der Medaille zu werfen; denn diese ist keineswegs dunkler oder plebejischer Herkunft, vielmehr weist sie eine stattliche, teils bürgerlich ehrenfeste, teils im vornehmen Hofkleid einhergehende Ahnenreihe auf, ja sie kann ihren Stammbaum mit gewisserem Erfolge, als es allzu eifrige Genealogen fürstlicher Geschlechter versucht haben, auf römisches Heidentum zurückführen. Es mag dieser Versuch, die Stellung der Medaille innerhalb des Entwicklungsganges der Kunst im allgemeinen, mit großen Strichen zu kennzeichnen, vielleicht nicht ungelegen kommen: existiert doch keine zusammenfassende Übersicht dieses Kunstzweiges, der — man denke an die italienische Medaille vom Beginne des 15. und die deutsche vom Anfange des 16. Jahrhunderts — die edelsten und köstlichsten Früchte getragen hat[2].

Der Name ist freilich, in der modernen Bedeutung, viel jünger. Im Mittelalter bezeichnete medallia einen halben Denar[3]; als aber die alte, das ganze frühere Mittelalter hindurch herrschende Denarwährung ihre Geltung verlor, an ihre Stelle der Groschen der Tourer Münzstätte trat, Florenz die mit seinem Stadtsymbol, der Blume, bezeichneten und daher benannten Gulden oder Florine, Venedig sein Herzogsgeld, die Ducati, prägte, gewöhnte man sich in Italien, alte außer Kurs gesetzte Münzsorten, namentlich als Kuriosität geachtete, wie die römischen, mit dem Namen medaglia zu bezeichnen, ähnlich wie unser Wort „Taler" heute schon einen leichten antiquarischen Zug bekommt. Als dann im 15. Jahrhundert in Anlehnung an die schon seit Petrarca eifrig gesammelten römischen Gepräge ähnliche Schaustücke gefertigt wurden, ging der Name auch auf diese über und drang allmählich in alle europäischen Kultursprachen ein.

Hoffentlich erwartet man keine schulgerechte Definition des Begriffs Medaille; sie ist schwerer zu geben, als es den Anschein hat, denn die Medaille hat sich den verschiedenartigsten Bedingungen gefügt. Eines hat sie aber nur in der Zeit, wo sie die freieste Domäne der Künstler war, im Quattrocento — und auch da nur in den seltensten Fällen — verleugnet, ihre Abkunft vom gemünzten Gelde, die sich in drei Dingen namentlich bewährt: im Material, dem gelben, weißen oder roten Metall, in der Form, der für den rasch fortrollenden Verkehr geeignetsten Kreisgestalt (die Doppelseitigkeit ist schon ein sekundäres

Merkmal), endlich in der ergänzend und erläuternd, oft in selbständiger literarischer Form, zum Bilde tretenden Inschrift, eine Verbindung, die sonst nur dem Kunstwerke primitiver Entwicklungszeit (und gerade dieser fehlt die Medaille gänzlich) in solcher Weise eigen ist.

Das durch diese drei Momente bestimmte äußere Ansehen, das die Medaille durch alle Zeiten hindurch bewahrt hat, verrät ihren Ursprung, ihre geschichtliche Entwicklung bestätigt diesen.

Das erste Volk, das den genialen für Handel und Verkehr so fruchtbaren Gedanken hatte, das Wertmetall nicht mehr in rohen Stücken oder in Barren als Tauschmittel zu benützen, sondern in Einheiten, die nach bestimmtem System geformt sind, zu münzen, waren die Griechen der jonischen Küstenstädte; eine finanzielle Erfindung war damit gemacht, die in der Handelsgeschichte an Wichtigkeit nur von den Banken, der Erfindung eines anderen Küstenvolkes, der Venezianer, erreicht wird. Die Griechen haben die Medaille in unserem Sinne noch nicht gekannt, oder besser, die Münze vertrat bei ihnen die Stelle derselben. Denn im geraden Gegensatze zu unserer heutigen einförmigen und langweiligen Münze zeigt das griechische Geldstück den reichsten Typenwechsel. Was die Stadtrepublik nahe berührt, was ihren Stolz und Ruhm bildet, der Segen von Boden und Meer, die Götter, die sie beschirmen, ihre öffentlichen Spiele und Anstalten, kurz das ganze Leben der Stadt zieht auf diesen Geldstückchen an uns vorüber, die sehr häufig, namentlich in der Zeit vor Alexander, wahre Meisterwerke der Plastik und Zeugen eines alles, auch das Unscheinbarste durchdringenden Kunstbedürfnisses sind, wie es heute in dieser Intensität nur mehr Japan aufzuweisen vermag. In der Erinnerung an diese Münzen rief Goethe, nachdem er zu Palermo das Kabinett des Fürsten von Torremuzza gesehen hatte, entzückt aus: „Welch ein Gewinn, wenn man auch nur vorläufig übersieht, wie die alte Welt mit Städten übersäet war, deren kleinste, wo nicht eine ganze Reihe der Kunstgeschichte, wenigstens doch einige Epochen derselben uns in köstlichen Münzen hinterließ. Aus diesen Schubkasten lacht uns ein unendlicher Frühling von Blüten und Früchten der Kunst, eines im höheren Sinne geführten Lebensgewerbes und was nicht alles noch mehr hervor. Der Glanz der sizilischen Städte, jetzt verdunkelt, glänzt aus diesen geformten Metallen wieder frisch entgegen."

In der Tat ist dieses älteste Geld an Schönheit der Arbeit, vor allem aber in seinem unnachahmlichen Stilgefühle von keinem späteren

mehr erreicht worden. Wer die prächtigen Lichtdrucktafeln von Percy Gardners „Types of greek coins“ (Cambridge 1883) durchblättert, wird sich, falls sein Auge nur einigermaßen empfänglich ist, davon überzeugen; die Art, wie diese kleinen Darstellungen in den Raum komponiert sind, wie sie in ihren engen Grenzen das Bedeutende bedeutend und doch so zierlich geben, alles das erzeugt in uns jenes glückliche, vor modernen Kunstwerken nur zu selten erweckte Gefühl, daß hier alles Wesentliche gegeben, nichts hinzu und nichts hinweg zu wünschen sei. Dazu kommt ein historischer Hintergrund, wie ihn, freilich in ganz anderer Weise, nur noch die Münze des römischen Weltreiches aufweist: das weite Mittelmeer mit dem vielbewegten materiellen und geistigen Verkehre seiner Griechenkolonien von den Küsten Spaniens und der Provence bis zum Meeresstrande der lybischen Wüste und dem unwirtlichen Mündungsgebiete der sarmatischen Ströme.

Nähert sich die griechische Städtemünze darin, daß sie uns das Leben des Gemeinwesens widerspiegelt, unserer heutigen Medaille, so fehlt ihr eine andere wichtige Seite derselben fast völlig: die historische. Für die althellenische Kunst ist dies Fehlen historischer Darstellung überhaupt bezeichnend; sie steht darin im Gegensatze zu der altorientalischen mit ihren weit ausgesponnenen Bilderchroniken, aus der sie hervorgewachsen ist. Selbst das bedeutendste nationale Ereignis, das über das gesamte Althellas gekommen ist, der Freiheitskrieg gegen Persien, ist in der Kunst den heroischen Darstellungen der Amazonen- und Gigantenkämpfe parallel gesetzt und in deren Sphäre gehoben worden.

Das wurde anders, nachdem Alexander von Makedonien auf seinem abenteuernden Siegeszuge die Tore Indiens durchschritten und den Orient eröffnet hatte. Bis nach Baktrien hinein herrschten griechische Höfe, herrschte griechische Sprache und drang der Einfluß griechischer Kultur. Aus ihren engen kleinstädtischen Beziehungen sahen sich die Hellenen als Herren auf einen uralten historischen Kulturboden, in ganz neue große Verhältnisse versetzt: an den Höfen der Diadochen und Epigonen ging eine Mischung hellenischen und orientalischen Wesens vor sich, ohne die unsere heutige Kultur nicht denkbar wäre.

Nun beginnt mit der Aufnahme jener orientalisch großartigen Saalanlagen mit Kuppeln und Gewölben der gewaltige Entwicklungsprozeß der modernen Architektur, der im gotischen Dome und in der Kuppel der Peterskirche seinen Abschluß findet; ein historischer Vorgang, dem

gegenüber die Geschichte des idealen griechischen Tempels nur wie eine lokale Episode, dieser selbst wie das Gerüst erscheint, an dem die weltbeherrschende Dekoration der Antike sich entwickelt hat. Und wie das Leben jetzt in neuen großartigen Bahnen dahinströmte, wie es sich nicht mehr um die kleine demagogische Misère kleiner Republiken handelte, sondern um Wohl und Wehe ausgedehnter Reiche, geleitet von einem Einzelnen, der energisch den Löwenanteil an den großen Ereignissen forderte, so trat nunmehr auch die im Orient alteinheimische historische Kunst wieder kräftig und bedeutend hervor. In dem Völkergetriebe wurde der Blick für die Eigentümlichkeit fremder Rassen und damit für historische Charakteristik geschärft: es braucht nur an die pergamenische Schule und ihre Barbarendarstellungen erinnert zu werden.

Eine Zeit aber, die den Typus von ganzen Völkern so wohl zu individualisieren wußte, war auch für das Porträt, nicht mehr für das ideale der früheren Periode, sondern für das realistische, historische Bildnis reif, das von ihr gefordert ward. Nicht mehr der heroische Gründer oder die Schutzgottheit der Stadt, die individuelle Person des Monarchen verkörpert jetzt das Gemeinwesen, und so erscheint unter den Nachfolgern Alexanders zum ersten Male in der Geschichte das Porträt des Herrschers auf den Münzen; noch das Geld Alexanders selbst trägt auf der Kopfseite eine ideale heroische Bildung, das Haupt des jungen Herakles als Sinnbild des anderen Zeussohnes, des Königs selbst. Wer ermessen will, welch ungeheuren Schritt die Kunst hier vorwärts getan hat, der betrachte die Bildnismünzen dieser Diadochen hellenischen, halbgriechischen und halbbarbarischen Geblütes, der Seleukiden in Syrien und der Ptolemäer in Ägypten, der Herrscher von Kappadokien, Pontus, Bithynien, ja von Baktrien, teilweise Porträtleistungen ersten Ranges, realistisch und doch stilisiert, als typisches Porträt von dem individualisierenden der Römer so weit getrennt, wie die stets auf das Ganze und Große gerichtete Anschauungsweise des Künstlervolkes par excellence von der lebens- und staatsklugen desjenigen Volkes, das die Institutionen des römischen Rechts zu seinen großen Leistungen zählt. Und daß die Kunst gerade unter solchen Verhältnissen, an solchen fremden und fernabliegenden Bildungen ihren Witz üben mußte, gerade das hat ihre Fähigkeit des Ausdruckes und der Charakteristik ungemein gesteigert; nicht ohne Absicht wurde bei diesen Dingen so lang verweilt, liegen doch hier die Grundbedingungen der späteren Medaille. Auch darin, daß bei größerem Ver-

kehre und ausgiebigerem Prunke gewichtigere Stücke (früher, wie die sizilischen Dekadrachmen von Syrakus und Agrigent, Ausnahmen) jetzt häufiger werden, liegt ein Schritt gegen die Medaille hin.

Das römische Weltreich knüpft an die Traditionen der Diadochenhöfe, vor allen Alexandriens an. Ebenso folgt es in der Architektur, nur mit vorzüglicherer Technik, und nicht minder in der nachbildenden Kunst den Vorbildern der großen Weltstädte Alexandrien und Antiochia. Von dort her übernahmen die Römer auch nach dem Falle der Republik die Gepflogenheit, das Herrscherbild auf ihre Münzen zu setzen. Aber auf diesen selbst zeigt sich eine wichtige Neuerung. Statt der eintönigen mythologischen oder symbolischen Darstellungen, die, wie der Reichsadler der Ptolemäer oder der delphische Apollon der Syrier, auf dem Gelde der Diadochen sich fortwährend wiederholen, tritt, dem großen historisch-politischen Sinne dieses Eroberervolkes entsprechend, die historische Szene, schon seit langem in der hellenistischen Kunst ausgebildet, nunmehr auch auf diesen offiziellen Denkmälern in die erste Reihe. Schon zur Zeit der Republik, auf den Konsularmünzen, bildet die Darstellung von Familienerinnerungen, die mit großen Momenten der Staatsgeschichte verknüpft sind, einen wichtigen Bestandteil des Typenschatzes. So feiern die patrizischen Claudier ihren Ahnherrn, den Insubrersieger M. Cl. Marcellinus, wie er den Tempel des Jupiter Feretrius weiht; die Cassier, alte privilegierte Verteidiger der plebejischen Rechte, spielen auf den berühmten Tendenzprozeß gegen die Vestalinnen an, den ihr Ahne L. Cassius Longinus siegreich durchführte. Die römischen Kaisermünzen werden aber nun eminent historische Quellen, nicht nur durch genaue Datierung, sondern dadurch, daß sie die Regierungshandlungen des Imperators widerspiegeln, ja förmliche Regierungsprogramme entwickeln[4]. Dazu tritt dann als zweite neue und wichtige Erscheinung die ebenfalls dem hellenistischen Orient entlehnte Allegorie und die Personifikation ethischer Begriffe.

So hatten sich an dem gemünzten Gelde allmählich die Lebensbedingungen der Medaille entwickelt; kein Wunder, daß diese nunmehr selbständig den Schauplatz betrat[5]. Der römische, sogenannte Medaillon, der sich vom kuranten Gelde sogleich durch Größe und Schwere unterscheidet, verleugnet seine Herkunft nicht; er ist durchaus geprägt und hängt schon dadurch mit der Münzemission zusammen. Was ihn aber von der heutigen Medaille scharf trennt und seinen ganz eigentümlichen

Übergangscharakter ausmacht, ist seine Kursfähigkeit[6]. Es ist dies nicht so zu verstehen, als ob er je wirklich kursiert hätte; er ist als Schaugepräge ausgegeben und ward auch als solches angesehen, aber er hat die Eignung dazu, denn er wurde immer als ein ganz genau bestimmtes Vielfaches der Münzeinheit ausgebracht. Daraus folgt eine weitere Eigentümlichkeit. Die Münze ist in Rom wie heute ein Kronrecht des Herrschers; folglich auch die Prägung des in ganz gleicher Weise behandelten Medaillons. So ergibt sich ein unserer heutigen Anschauung gerade entgegengesetztes Verhältnis; heute steht die Medaille zur Münze in gar keiner Beziehung und darf nur mit besonderer Erlaubnis des Staates in einem Nominale der geltenden Münze ausgeprägt werden: es ist dies z. B. der Fall mit den sogenannten Schützentalern, die zugleich Geld- und Schaustücke sind. Die Medaille auf Private und auf berühmte Persönlichkeiten fehlt daher im römischen Reiche gänzlich:[7] nur das Bild des Kaisers, der Augusta, des Mitregenten oder des Cäsars erscheint auf den Medaillons, wie auf den Münzen. Einzig der Gott kann die Stelle des Kaisers vertreten und auch dies geschieht höchst selten, wie auf den Stücken, welche das Bild des vergötterten Lieblings Kaiser Hadrians, Antinoos, zeigen. Es gilt dies auch für die Städte des griechischen Ostens, die bis zum Ende des 3. Jahrhunderts ihr lokales Geld und Schaugepräge haben.

Die Menge der römischen Medaillen beginnt erst mit der Zeit Hadrians und der Antonine, in der die antike Kunst noch einmal zur Blüte gelangt ist. In diese merkwürdige Periode voll antiquarischer, sentimentaler und mystischer Neigungen, der unseren oft merkwürdig ähnlich, fallen Kompositionen voll feinen Raum- und Stilgefühles, wie das Bad der Diana oder Merkur mit dem Widder auf Medaillons des Antoninus Pius, mythologische Genreszenen, über denen der ganze Reiz des hellenistischen Reliefs liegt, von dem sie herstammen.

Neben der historischen Darstellung fehlt ein anderes wichtiges Stoffgebiet nicht, die Allegorie, deren die Medaille niemals entraten konnte. Auch hier bestätigt sich der Satz, daß das ähnliche Milieu ähnliche Erscheinungen hervorruft. Die Villa Hadrians zu Tivoli mit ihren Nachbildungen berühmter Örtlichkeiten und der englische Landschaftspark mit seinen romantischen Ruinen sind nur formell verschiedene Äußerungen der gleichen Stimmung, und wenn auf einem Medaillon des M. Aurel dieser als Herkules auf einer Quadriga von Zentauren, die die Jahres-

zeiten symbolisieren, einherfährt, so ist das derselbe Geist, wie in den Schöpfungen des neuen Barocco, das gleichfalls den ganzen Olymp, alle möglichen und unmöglichen personifizierten Begriffe herbeiruft, um seine Helden zu feiern. Freilich gehört der festliche Sinn der Venezianer oder die gewaltige sinnliche Kraft eines Rubens dazu, solch sprödem Stoffe wirkliches Leben einzublasen. (Malereien des Dogenpalastes in Venedig, Leben der Königin Maria de Medicis, für die Galerie des Palais Luxembourg bestimmt.)

Der römische Medaillon zeigt eine eigentümliche Entwicklung. Während im 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. der Bronzemedaillon — in Italien durch das Schwergeld der Republik ohnehin populär — fast ausschließlich herrscht, erscheint im 3. Jahrhundert der Silbermedaillon, der seinerseits im 4. Jahrhundert der Herrschaft des Goldmedaillons weicht, während die Bronze nunmehr gänzlich verschwindet. In diesem stufenweisen Aufsteigen zu immer größerem Materialprunke, dem das Sinken der künstlerischen Arbeit nahezu proportioniert ist, liegt ein Symptom. Nicht nur von außen schwillt die Flut der Barbaren gegen das römische Reich heran, auch im Innern ist dies zersetzende Element stiller, doch nicht weniger geschäftig am Werke. Schon die Dynastie des Septimius ist fremden, semitischen Ursprungs; sie hat den Namen der Antonine nur usurpiert. Dann folgen aber die Soldatenkaiser, die allen möglichen Barbarengegenden angehören; ihre Münzen zeigen ein Geschlecht, das in seiner äußeren Erscheinung weit von dem auch in der Häßlichkeit charaktervollen Römertypus früherer Zeit abweicht. Einige Zeit noch ist die Kunst des Stempelschneiders imstande, mit treuer Realistik diese Barbarenköpfe nachzubilden; aber schon unter dem Geschlechte der Konstantiner vermag sie dessen edlere Bildung nur mehr schematisch wiederzugeben. Von da an beginnt der nicht zu hemmende Verfall; das Porträt im eigentlichen Sinne verschwindet und macht einer andeutenden lallenden Kindersprache Platz, die nur mehr durch Äußerlichkeiten dürftigster Art den Dargestellten kennzeichnen kann[8].

Diesem Barbarentum nun, das die römische Gesellschaft durchsickert und auflöst, ihren Geschmack plebejisch und ihr Auge stumpf macht, imponiert natürlich nicht sowohl die schöne Form, als das kostbare Material. Wie die unscheinbare Bronze dem schimmernden Silber, dem gleißenden Golde Platz macht, so weicht in den Kaiserpalästen und in den Kirchen des neuen Glaubens die feinere Malerei fast gänzlich dem goldglänzenden,

mühsamen, ins Weite wirkenden Wandmosaik. Jene schweren pfündigen Goldmedaillons aber gingen als Ehrengeschenke — etwa wie heute die Orden — an die Barbarenhäuptlinge jenseits der Grenzflüsse, die das römische Gold in ihren Schatzkammern bewahrten und mit ins Grab nahmen. Die fast immer wiederkehrende stolze Inschrift dieser Stücke: Ruhm der Römer (GLORIA ROMANORVM) steht freilich in traurigem Kontraste mit den Zuständen des Reiches[9], allein der Imperator trägt nicht nur figürlich auf seinen Bildern den Nimbus ums Haupt, der Glanz desselben leuchtete noch immer bis in die Sümpfe der slawischen Wälder und bis an die finnischen Seen, und sollte noch lange in den Augen der Nordvölker magische Kraft behalten.

Mit dem weströmischen Reiche verschwindet auch der alte, ohnehin schon entartete Imperatoren-Medaillon; die Byzantiner, sonst die treuesten Bewahrer der antiken Form, haben ihn, außer sporadisch in der ersten Zeit nach der Reichsteilung, nicht mehr verwendet. Sein Aufhören fällt etwa mit dem Verschwinden der lateinischen Staatssprache zusammen. Der Stempelschnitt bleibt natürlich durch die Münze fortwährend in Übung; mehr als die kümmerlichen Produkte der mittelalterlichen Münzstätten erhielt aber ein anderer, jetzt zu viel größerer Bedeutung kommender Zweig der Graveurkunst den Zusammenhang aufrecht. Die Siegel[10] füllen die große Lücke aus, die in der Geschichte der Medailleurkunst während des Mittelalters klafft; denn die Arbeit des Siegelstechens ist, technisch betrachtet, dieselbe wie bei der Herstellung einer Medaillenmatrize. An ihnen läßt sich die Entwicklung eines neuen von der alten Kunst völlig abweichenden Stiles, des heraldisch-ornamentalen, verfolgen, dessen Ursprung dem Norden, dessen Ausbildung der Gotik Frankreichs angehört.

Denn von der Wende des 13. Jahrhunderts an ist dieses Frankreich zum erstenmal in Kultur und Kunst, mit seinem Ritterwesen und seiner Scholastik, in der Poesie seiner Trouvères und Troubadours, sowie in seiner neuen Bauweise und Tracht das führende Land für alle abendländischen Völker. Selbst Italien kann sich diesem Einflusse nicht ganz entziehen, nimmt ihn aber viel selbständiger auf; hier auf diesem tausendjährigen Kulturboden sind doch ganz andere Erinnerungen wach als selbst in den so intensiv romanisierten Provinzen Gallien und Spanien; hier wohnt im Tale noch dasselbe Latinervolk, das einst in Toga und Sagum einherschritt, wenn auch oben im festen Kastell über dem Muni-

zipium der fremde Feudalherr wie ein Falke im Nest sitzt; ganz anders als der germanische Adel in den slawischen Marken des deutschen Reiches, der seine Stammesart bis auf den heutigen Tag vollständig gewahrt hat, wird jener sehr bald selbst zum Romanen. Und so ist das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit mit dem Altertum hier immer viel lebendiger geblieben, und an Versuchen, sich der Weise der großen Vorfahren zu nähern, hat es niemals gefehlt. Die köstliche kleine Kirche San Miniato al Monte, die aus ihren dunklen Pinien und Zypressen über den Arno herüber so entzückend auf Florenz herniedersieht, ist mit ihrer tempelartigen Giebelfassade und ihren feinen Profilierungen ebenso wie jenes Baptisterium, das der exilierte Dante als echtes Florentiner Kind so zärtlich in sein Herz geschlossen hatte, eine Vorahnung des 15. Jahrhunderts, und es ist bedeutsam, daß Brunellesco an diese Bauten im Glauben, es seien Werke der Antike, anknüpfte. Friedrich II., selbst ein verfrühter Renaissancefürst, läßt in Süditalien seine den antiken Goldmünzen nachgeahmten Augustalen[11] prägen, die freilich ohne Nachfolge blieben, und nicht lange nachher verwenden die Künstler von Pisa, in denen sich zum erstenmal wieder der kunstfertige Geist jenes merkwürdigen Etruskervolkes regt, die Antike mit Bewußtsein als Vorbild.

Aber Toskana ist nicht der Boden, auf dem die Wiedergeburt der Medaille erfolgt, sondern Oberitalien. Die Mannigfaltigkeit des Lebens ist hier viel größer als im übrigen Italien: reiche Fürstenhöfe, die ganz einzige byzantinische Herzogsstadt Venedig und ihre Rivalin Genua, blühende Städte, ehemals ebenso blühende römische Munizipien und dessen mit Stolz eingedenk, wie denn die Gallia cisalpina mit dem Veneterlande auch der Boden ist, wo sich, abgesehen von der Hauptstadt, die römische Kultur am reichsten entfaltet hat. Von hier stammt eine Reihe der hervorragendsten Dichter und Schriftsteller der Antike: Vergil, Catull, Livius, die beiden Plinius u. a.; ihr Andenken ist auch stets mit eifersüchtigem Stolze gehegt worden[12]. Rom und Süditalien kommen für die Entwicklung der neueren Kunst kaum in Betracht, aber gerade Etrurien, diese für die älteste Kultur Roms so wichtige Landschaft, deren eigentliche Blüte aber erst in das Trecento und Quattrocento fällt, hat, am allerwenigsten in ihren späteren Hauptorten Florenz, Pisa und Siena, Reste des römischen Altertums aufzuweisen, die sich denen Oberitaliens vergleichen dürften. Die Bedeutung dieser Gegend zeigt sich schon darin, daß sie bereits im Trecento allein neben Siena imstande ist, der

Giotteske eine selbständige eigenartige Malerschule, die von Verona, entgegenzustellen, und im Quattrocento fast in jeder einigermaßen hervorragenden Stadt eine ebenso selbständige Malerschule zu zeitigen. Venedig hat ja bis zum Sturz seiner alten Herrlichkeit durch Napoleon eine vollständig nationale Malerei und Literatur besessen.

Verona gebührt denn auch der Ruhm, den ersten Künstler, der die Medaille wieder zur größten Bedeutung gebracht hat, erzeugt zu haben: Pisano genannt Pisanello. Um das Jahr 1440 fällt seine erste bekannte Medaille auf den vorletzten oströmischen Kaiser Johannes Palaeologos, der damals, Hilfe gegen die Türken suchend, nach Italien gekommen war.

Allein die Anfänge der modernen Medaille reichen viel weiter, bis in das letzte Dezennium des 14. Jahrhunderts zurück. Gerade diese merkwürdigen Anfänge einer selbständigen oberitalienischen Renaissance sind bisher sehr wenig beachtet worden.

Um diese Zeit ließ nämlich Francesco II. Carrara, Herr von Padua, auch durch seine Beziehungen zu Österreich für uns interessant, zwei Schaumünzen prägen: die eine auf seinen Vater Franz I., die zweite mit seinem eigenen Bildnis auf die Einnahme von Padua 1390. Es sind vollständig getreue Nachahmungen römischer Medaillons; die Kopie geht soweit, daß sogar das Porträt nicht bloß antik drapiert, sondern dem bekannten Typus des Vitellius angenähert ist[13].

Dieses Studium der Antike ist aber damals nicht bloß auf Padua beschränkt. Im nahen Venedig arbeitet die Intagliatoren-Familie der Sesto (die urkundlich ein volles Jahrhundert, von 1394—1487, an der Zecca nachzuweisen ist), marken- und medaillenartige Stücke, von denen sich Probestücke, mit Namen und Jahreszahl versehen, im Berliner Museum befinden. Auch hier treffen wir wieder auf Nachbildungen römischer Imperatorenköpfe, ja wie es scheint, sogar auf Darstellungen aus der antiken Mythologie[14]; und auf einer Münze des Pandolfo Malatesta von Brescia, die vor 1421 entstanden sein muß, finden wir einen wohl ausgeführten jugendlichen Herakleskopf.

Solche Tatsachen stimmen ganz mit der historischen Entwickelung überein. Gerade aus der Heimat des „dottor" in der venezianischen Komödie, aus dem gelehrten Padua, wird erzählt, daß dort der Maler Squarcione seine Werkstattgenossen anhielt, fleißig nach der Antike zu studieren; aus seiner Schule ist bekanntlich Mantegna hervorgegangen,

der erste Quattrocentist, welcher die Antike in ausgedehntem Maße verwendet hat.

Aber, wird man einwenden, Pisanello hat doch zuerst die gegossene Medaille in größtem Format angewendet. Allein auch in dieser höchst folgenreichen Neuerung steht der Künstler nicht so unvermittelt da, als es bisher den Anschein hatte. Es existieren zwei große, offenbar zusammengehörige Medaillen auf Konstantin d. Gr. und Heraklios, deren Rückseiten auf die Legende von der Kreuzerfindung anspielen. Goldexemplare dieser beiden Stücke befanden sich ebenso wie Bleiabschläge jener Medaillen der Karrareser im Besitze des Herzogs Jean von Berry, des berühmten Bibliophilen, der sie 1402 von einem Florentiner Kaufmanne erworben hatte[15]. Gegen ihren italienischen Ursprung sprechen allerdings stilistische Bedenken; daß sie aber in Italien bekannt und verbreitet waren, geht auch daraus hervor, daß sie schon im 15. Jahrhundert an dem Fassadensockel der Certosa von Pavia kopiert worden sind und daß sie noch im 16. Jahrhundert einem Stecher der Marc-Anton-Schule als Vorlage dienten.

Ich muß es mir vorläufig versagen, auf diese merkwürdigen Objekte näher einzugehen[16]. Sie machen fast den Eindruck, als seien sie die Vorbilder für Pisanello gewesen, der übrigens erst im späteren Lebensalter Medaillen goß. Die Größe der Stücke, die eigentümliche Art der Darstellung des Kaisers zu Pferde, was in beiden Fällen nicht von den antiken Münzen, sondern eher von den Siegeln herkommen mag, ihre sorgfältige Durchbildung namentlich in den Tierkörpern, die Mischung griechischer und lateinischer Legenden, die Gußtechnik, alles das wiederholt sich auf der ersten bekannten Medaille des Pisano; der Stil der Kompositionen ist freilich, wie nicht verschwiegen werden darf, grundverschieden; er ist jener der Kunst jenseits der Alpen.

War es Pisanello nun auch nicht, der die Medaille zuerst wieder künstlerisch belebt hat, so ist er es doch, dem sie ihre Ausbreitung und Blüte verdankt[17]. Denn Pisanello ist der am meisten beschäftigte Künstler im Beginne des 15. Jahrhunderts und seine historische Bedeutung liegt nicht zum wenigsten darin, daß er der erste Oberitaliener war, der, ähnlich wie im Trecento der Toskaner Giotto, ganz Italien bis ins Königreich Neapel durchwanderte, und überall durch seinen von dem florentinischen ganz verschiedenen oberitalienischen Realismus anregend wirkte, weniger durch seine Malerei, als eben durch die leicht zu verbreitende Medaille.

Er hat fast alle hervorragenden Dynasten und die bedeutendsten Männer seiner Zeit porträtiert, sich selbst nicht ausgenommen.

Mit Pisanello beginnt, wenn auch nicht die Geschichte, so doch die fortlaufende Reihe der modernen Medaillen. Wie schon erwähnt, sind dessen Arbeiten durchwegs *gegossen*, und diese Änderung der Technik ist von so großer Bedeutung, daß wir kurz darauf eingehen müssen.

Vor allem bedeutet diese Änderung die völlige Lösung der Medaille von der Münzwerkstatt und damit ihre Selbständigkeit, aber auch größere künstlerische Freiheit. Denn während die mechanische Arbeit des Prägestempels lauter gleiche Exemplare fabrikartig in großer Zahl liefert, bedarf das gegossene Stück der *Ziselierung* durch die Hand des Meisters; jede solche Medaille stellt also eine Individualität dar. Dann ist die Technik des Stempelschneidens eine mühsame, die wie jedes Handwerk von Grund auf gelernt sein will; die Anfertigung des in weichem Material hergestellten Gußmodells ist dagegen ein Verfahren, das jedem, der in halberhobener Arbeit halbwegs gewandt ist — und das war in der Zeit der Frührenaissance jeder Maler — leicht von der Hand geht. Ganz so ist später die Radierung ihrer leichteren Technik wegen, im Gegensatz zum mühsamen Kupferstich, eine Domäne der Maler geworden. Und wie bei dieser der weiche Wachsüberzug der Kupferplatte schnell und willig auch die feinsten Striche der Nadel aufnimmt, wie jeder Fehler sofort verbessert werden kann, ohne die Arbeit zu gefährden (während im Kupferstich wie im Stempelschnitt die größte Behutsamkeit nötig ist und Verschneidungen mindestens lästige Verzögerungen nach sich ziehen), — so fügt sich auch das weiche Material des Gußmodells (in Italien zumeist Wachs und Thon, in Deutschland jedoch Kehlheimer Stein und Holz[18]) leicht jeder Laune des Künstlers, der mit völliger Freiheit über seinem Stoff waltet.

Die gegossene Medaille beherrscht das ganze Quattrocento, das mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts in Deutschland die eigentliche goldene Zeit dieser Kunst ist. Eine Aufzählung der Künstler würde bloß ermüden: es hieße doch nur Namen nennen, wenn die Werke nicht zur Hand sind; und auch diese vermag man nur aus den seltenen Originalziselierungen vollständig kennen zu lernen. Dem Pisanello sind eine Reihe bedeutender Künstler gefolgt, darunter nicht wenige, die wie er Maler von Ruf waren: Gentile Bellini von Venedig, Caroto von Verona, Foppa aus Mailand, der Bologneser Francia, der Florentiner Antonio Pollajuolo, vielleicht auch

Filippino Lippi. Aber der Veroneſe bleibt doch der eigentliche Repräſentant und ſeine Arbeiten Vorbild für alle Zeiten. In der herben Friſche ſeiner Porträts, die im echten Medaillenſtil alles Weſentliche ohne beſchwerendes Detail geben, ſind ihm nur wenige nahe gekommen, am meiſten vielleicht ſein Nachfolger und Landsmann Matteo de' Paſti, der im Solde Malateſtas von Rimini ſtand. Unübertroffen ſind die Reversſeiten ſeiner Werke. Sein Relief iſt zugleich maleriſch, ohne in die Fehler des Barocco zu verfallen, und plaſtiſch, ohne durch übertrieben kräftige Arbeit den Medaillenſtil zu gefährden. Kompoſitionen wie die Eberjagd und der den Münzen von Akragas nachgeahmte Adlerhorſt auf Medaillen Alfonſo's von Neapel, der betende Reiter und die reizende Darſtellung des Löwen, dem ein Putto das Singen beibringt, auf den Medaillen des Paläologen und Lionellos von Eſte, endlich die in ſtiller Mondnacht, in ſteiniger Landſchaft träumende Jungfrau mit dem Einhorn im Schoße, das ſind einzige Kunſtwerke, aus denen der unendliche Zauber jener beginnenden Frührenaiſſance ſpricht, die noch nicht, wie an ihrem Ende und z. B. in der letzten Zeit Filippinos, in einen kindiſchen, haſtigen und überzierlichen Barockſtil ausgeartet iſt.

Wir wenden uns über die Alpen nach Deutſchland. Hier tritt die Medaille erſt zu Beginn des 16. Jahrhunderts auf; ihre erſte Anregung hat ſie auch hier wiederum vom Münzatelier erhalten. Um 1483 wurde, vielleicht von Bernhard Beham, der erſte Taler in der Münze von Hall zu Tirol geprägt, Das Vorbild der neuen, bald allenthalben nachgeahmten Münze iſt, wie ich glaube, im nahen Mailand zu ſuchen; dort wurden ſchon unter den Visconti ſolche große flache Silberſtücke geprägt, die auf der berühmten Bozener Meſſe, dieſem wichtigen Vermittlungspunkte zwiſchen deutſchem Norden und welſchem Süden, gewiß in Umlauf kamen. Das erhaltene Probeſtück jenes Talers kann man aber in ſeiner ſtark erhabenen Arbeit als die älteſte deutſche Medaille betrachten[19].

Im Jahre 1506 hören wir dann ausdrücklich von einem welſchen „Stämpflgraber", den Max I. aus Mantua nach Hall berufen hat. Es iſt, wie wir ſeit kurzem wiſſen, Gian Marco Cavalli, der für die Gonzaga gearbeitet hat und zu Mantegna in nahen Beziehungen geſtanden iſt[20]. 1511 läßt Maximilian ſeine Vermählungsmedaille, die der Italiener Giovanni de Candida gefertigt hatte, in Hall nachſchneiden.

Liegt in diesem Grenzlande der italienische Einfluß auf die deutsche Stempelschneidekunst zum ersten Male zutage, so ist es ebensowenig zweifelhaft, daß in den beiden Zentren der deutschen Renaissancekunst Augsburg und Nürnberg, wo die deutsche Medaille ihre schönste Blüte entfaltet hat, die Anregung ebenfalls aus Italien gekommen ist, aus dem Lande, das zu diesen beiden Kaufmannsstädten in so mannigfaltigen Beziehungen stand. Aber nur die Anregung: denn gerade die deutsche Medaille ist künstlerisch völlig unabhängig und hält noch zu einer Zeit den nationalen Stil aufrecht, als die Malerei schon längst in das Fahrwasser der immer mächtiger werdenden römischen Kunstweise geraten ist.

Die ältesten deutschen Medaillen sind *geprägt*, verraten also dadurch, wie schon erwähnt, ihren Zusammenhang mit der Münze. Auch sie halten den alten Ruhmestitel der deutschen Kunst, das Porträt, aufrecht. Der ganze Gegensatz zwischen Anschauungs- und Empfindungsweise des Nordens und des Südens, welch letzterer seine antike Grundlage niemals verleugnet, kommt uns zum Bewußtsein, wenn wir die in einfachen großen Zügen gehaltenen Bildnisse der Quattrocento-Medaille mit der Arbeit des (zumeist *anonymen*)[21] deutschen Künstlers, „der ehrlichen Haut" nach Goethes Ausdruck, vergleichen, der mit rührender Sorgfalt und Treue sich in das Studium des kleinsten Details versenkt[22].

Durch die deutsche Medaille geht überhaupt ein bürgerlicher, häuslicher Zug[23]. Die italienische Medaille der Blütezeit ist ein selbständiges Kunstwerk, das vor allem als Kunstwerk Wert besitzt, südlichem Empfinden angemessen. Schon zu Pisanellos Lebzeiten waren seine Medaillen namentlich in den feineren Bleiabgüssen von den Liebhabern sehr geschätzt. In Deutschland ist es vielmehr der reale Gegenstand mit seinem Inhalt, der den Wert bestimmt; sind es in Italien zumeist Fürsten, berühmte Männer oder sehr charakteristisch für das Land, durch Schönheit und Geist ausgezeichnete Frauen[24], deren Bildnisse die Medaillen tragen, so haben diese nördlich von den Alpen in ihrer Masse einen rein privaten Charakter. Der Hausvater läßt sein und seiner Frauen Konterfey zur Erinnerung für Kind und Kindeskinder schneiden, und so wird die Medaille ein lieber Hausrat, der wie eine Familienchronik das Leben der Hausgenossen von Geburt, Taufe und Hochzeit bis zum Grabe begleitet. Nichts kann bezeichnender von der südländisch antiken Weise der Italiener abstehen, als dieser häusliche Charakter der deutschen Medaille, ganz so wie der nordische Formschnitt, in zahllosen Exemplaren auf den Jahrmärkten verkauft, den-

selben intimen Charakter trägt und im Volke wurzelt, während der italienische Kupferstich, im ganzen unbedeutend auch in technischer Hinsicht, erst dann Ansehen bekommt, als er in moderner Weise der Vervielfältigung von Kunstwerken dient. Die eigentliche Volkskunst Italiens ist, wenigstens im 15. Jahrhundert, die Malerei, die an Plätzen und Märkten, in Kirchen und Staatsgebäuden die Wände mit großen Fresken ziert.

Der vielberufene Dreißigjährige Krieg gab der deutschen Kunst nur den Gnadenstoß. Ihr Lebensfaden war schon längst durchschnitten, ihr Zusammenhang mit dem mütterlichen Boden und den nationalen Stoffen schon so sehr gelockert, daß neue Triebe nicht mehr Wurzel fassen konnten. Rom, die Stadt, die vor allen anderen mit Recht den Beinamen der Ewigen trägt, bewährt aufs neue seine alte Anziehungskraft, trotz oder vielleicht gerade wegen seiner eigenen Kunstarmut in alter wie moderner Zeit; seit dem Cinquecento sammelt sich die Blüte der italienischen Künstler am Hofe der Päpste, und von da aus unterjocht die römische Kunst zum zweiten Male im Laufe der Geschichte, diesmal in Gestalt des Barockstils, nicht bloß die lokalen Schulen Italiens, sondern die ganze gebildete Welt. Die glänzendsten und einflußreichsten Höfe Europas, der habsburgische und der bourbonische, ziehen italienische Medailleure in ihre Länder: Leone Leoni[25], die beiden Abondio, de Pomis u. a. arbeiten für den Wiener Hof; Benvenuto Cellini, fast berühmter durch seine Selbstbiographie als durch seine Werke, wirkt in Paris. Es ist die Zeit vollendetster, detailliertester Technik. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts tritt die niederländische Medaille, nachdem sie, wie die Malerei, fast das ganze Cinquecento hindurch, ihrem alten nationalen Stil abtrünnig, in den Bahnen der römischen Kunst gewandelt war, wiederum kräftig und eigentümlich hervor. Glücklicher als ihre deutsche Schwester, erlebte die niederländische Kunst eine zweite Blütezeit; auch an der Medaille ist das Zeitalter Rubens' und Rembrandts nicht spurlos vorübergegangen.

Seit den Tagen Ludwigs XIV. beginnt Frankreich zum zweiten Male seine Vorherrschaft auszuüben. Abermals wird, wie einst im 15. Jahrhundert, französisches Wesen auf allen Gebieten der Kultur und Mode herrschend. Wieder ist es allein Italien, das, wenigstens auf dem Gebiete der bildenden Kunst, auch von der letzten Blüte dieses französischen Geschmackes, dem Rococo, nahezu unberührt geblieben ist.

In der Medaillenkunst vollzieht sich jetzt ein beträchtlicher Umschwung. Die Gußmedaille mit ihren künstlerischen Intentionen, die früher fast aus-

schließlich geherrscht hatte, verschwindet völlig und macht aufs neue der geprägten Medaille Platz. Die Privatmedaille tritt auch in Deutschland immer mehr zurück, um im 18. Jahrhundert ganz zu verschwinden; an ihrer Stelle erscheint die offizielle, die Staatsmedaille, als Dienerin und Ruhmesverkünderin der Höfe. Ähnlich wie im altrömischen Imperium wird die Medaille jetzt in Frankreich eine staatliche Institution; in das Jahr 1663 fällt die Gründung der „Académie des Inscriptions et de Numismatique", der die Aufgabe zufällt, die Darstellungen für die Medaillen, welche die königliche Münze alljährlich auf die Ruhmestaten des „Roy soleil" prägt, mit gelehrter Allegorik zu erfinden und mit tönenden sinnreichen Aufschriften zu schmücken. So entsteht die lange Reihe der „Histoire métallique", die noch unter Napoleon I. fortgeführt worden ist, weniger durch künstlerischen Geist als durch saubere Technik ausgezeichnet[26]. Da Versailles der Spiegel für die anderen großen und kleinen Höfe ist, so findet dies Beispiel flugs Nachahmung und auch die kleinsten deutschen Sedezfürsten gefallen sich darin, ihre Regierungshandlungen, den Sturm im Wasserglase, auf möglichst pompösen Medaillen verewigen zu lassen.

Auch gegenständlich erfährt die Medaille jetzt eine gewaltige Änderung[27]. Die historischen Darstellungen aus der zeitgenössischen Geschichte, früher ziemlich selten, treten jetzt natürlich in den Vordergrund. Der Stil dieser Kompositionen ist uns wohl bekannt, es ist der in den historischen Panegyriken, in den Dedikationen dieser Zeit mit ihren allegorischen Kupfern herrschende, mit dem ganzen Aufwande der „machine" von römischen Gottheiten und Heroen, der Stil, der seinen klassischen Ausdruck in der regulären französischen Tragödie gefunden hat.

Das Empire Napoleons I. verhilft der schon früher unter dem Einflusse der antiken Studien gegen dieses Barocco eingetretenen Reaktion zu vollständigem Siege. Unter den Trümmern des alten Régime, unter dem ungeheuern Wirrsal der napoleonischen Kriege liegt auch die alte Kunst begraben: zum ersten Male im Laufe der Geschichte ist der Faden ihrer historischen Entwicklung eigentlich abgelaufen. Was könnte besser die allgemeine Desorientierung bezeichnen, als das Haschen und Tasten nach immer neuen Stilen in der Baukunst, im Kunstgewerbe, so daß wir nun, streng historisch, wie es unsere Art schon ist, mit der Antike beginnend, nun glücklich wieder bei Empire und Altwien, ja in der Frauenmode bei 1830 angelangt sind? Möchten wir vor einer Renaissance

der fünfziger Jahre verschont bleiben! Die falsche Auffassung des Winckelmannschen Wortes von der erhabenen Einfalt der Antike, die den Grundzug dieser ganzen Richtung des Empire bildet, zeigt sich auch in der Medaille. Linealmäßige trockene Kontur, ein flaches, jedem feinen Detail ängstlich ausweichendes Relief, monumentale Langeweile kennzeichnen die Durchschnittsleistungen dieser Zeit und ihres Stiles, der leider auf unseren Münzen, die man dereinst wohl als den Typus der Öde und Langeweile zitieren wird, fortdauert. Wie die bildende Kunst überhaupt, so erreicht auch die Medaille den Stand ihrer tiefsten Depression im letzten Drittel unseres Jahrhunderts, jener Periode der romantischen Reaktion, in der trotz und vielleicht gerade wegen der herrschenden nebulosen Phantastik das Verständnis für die Verschönerung des Daseins durch die Kunst im Volke überhaupt verschwunden schien.

Aus jener Zeit der absoluten Nüchternheit, deren Nachwehen auch wir noch in den Gliedern fühlen, stammen jene Bauten, deren einziges ästhetisches Gesetz Lineal und Winkelmaß zu sein scheint, wie von jener gespenstigen Philisterhaftigkeit beseelt, die Callot-Hoffmann so trefflich zu schildern weiß. Ihnen reihen sich würdig jene entsetzlichen Erzeugnisse der Medaillenkunst an, die schon durch die abscheuliche Unsitte, das Relief auf spiegelnd poliertem Grund aufzusetzen, den Stempel der Barbarei an sich tragen und nicht bloß durch die unangenehme pfefferkuchenartige Färbung ihrer Bronze an die süßen Produkte der Jahrmarktsbuden erinnern.

Es ist nicht meine Sache, die Bewegung gegen diese schal gewordene Akademiekunst zu schildern, noch wie speziell Wien mit der Geschichte jener Bewegung verknüpft ist. Freilich dürfen wir uns keiner Täuschung darüber hingeben, daß die Anschauung, die Kunst sei eben ein schöner Luxus, noch sehr tief wurzelt, und daß namentlich unser Kunstgewerbe doch keine rechte Heimstätte hat. Auch die Medaille ist hinter dem allgemeinen Aufschwung nicht zurückgeblieben; einen neuerlichen Beweis dafür erbringt das jetzt im Österreichischen Museum ausgestellte Werk L. O. Rotys.

Die Regenerierung der französischen Medaille datiert nicht von gestern[28]. Schon in den dreißiger Jahren hat Oudine die Trockenheit des Empire zu überwinden gesucht, David sich am Quattrocento gebildet[29]. In diesen Studien sind dann die Jüngeren nachgefolgt. Ponscarme: der zuerst die gräuliche Sitte des Glattpolierens umgangen hat, der tüchtige, in großem Format arbeitende Chaplain, ferner Degeorge, bis hinab zu

den Allerjüngsten, wie Tusset. So Tüchtiges diese Künstler auch geleistet haben und leisten, an Originalität und Feinheit der Empfindung und Technik wird Roty von keinem erreicht.

Das Studium der Quattrocento-Medaille macht sich bei ihm sofort bemerklich. Zwar dient ihm die italienische Frührenaissance nur selten als unmittelbares Vorbild, wie in der großen Medaille mit dem Brustbild der République française. Aber das gern gewählte Plakettenformat, seine ganz eigentümliche stil- und charaktervolle Kapitalschrift ohne langweiligen Linien- und Perlenrand, die mit Vorliebe angewandte Gußtechnik (der Künstler arbeitet sogar mit dem verlorenen Wachsmodell, um möglichste Feinheit der Details zu erzielen), alles das zeugt von seiner Beschäftigung mit den altitalienischen Medaillen. Es sind dies nur scheinbar Äußerlichkeiten; Rotys Werke zeigen, wie dies Studium in seiner genialen Natur fast ohne Rest aufgegangen ist, denn der Künstler ist durch und durch modern im besten Sinne des Wortes. Nebenbei sei erwähnt, daß er sich auch als Münzstempelschneider mit Glück versucht hat: Beweis dafür ist das 100-Frankstück, das er für das Fürstentum Monaco gearbeitet hat. Auch als Bildner im großen ist er ab und zu tätig; zwei Reliefs am Hôtel de Ville in Paris, die Malerei und Musik darstellend, sind von seiner Hand.

Als Porträtist steht Roty auf der schwer genug zu erreichenden Höhe seiner Aufgabe. Das runzelige Alter gelingt ihm ganz besonders, nicht minder aber die jugendliche Frau, bei der ihm ein ganz eigentümlicher zarter und etwas herber Typus — auch in seinen allegorischen Figuren bemerklich — besonders zu behagen scheint, sowie, wohl aus demselben Grunde, das Kinderporträt. Es sei nur auf einzelnes der Kollektion des Museums hingewiesen, auf das schöne Doppelporträt der Eltern des Künstlers; auf die köstliche Medaille des Sir John Pope, wo der Typus des alten Engländers ganz unnachahmlich erfaßt ist; auf das Bildnis seiner Tochter Jeanne mit der trefflichen Charakteristik des unreifen Mädchens; auf ein anderes Doppelporträt, des Fabrikanten Pierre Boulanger und seiner Frau, wahre Prachtexemplare des alten Pariser Bürgerstandes; endlich auf ein Kabinettstück, das mit rücksichtsloser Realistik ausgeführte Porträt der Mme. Boucicaut, einer beleibten, nichts weniger als anmutigen Dame.

Als genialen Künstler zeigt sich Roty nicht minder in den Reversen seiner Medaillen. Genredarstellungen, wie auf der Erinnerungsmedaille

an seine Freunde: „In labore quies“ das lesende Mädchen unter einem Eichbaume in blühender Landschaft, die Plaquette mit dem strickenden Hirtenmädchen und der Schafherde, ein Hors d'oeuvre, wie die schlafende Venus mit Amor am Busen, sind nicht nur technisch Meisterstücke allerersten Ranges, sondern gehören überhaupt zu dem Vorzüglichsten, was die neuere französische Kunst auf diesem Gebiete geleistet hat. Roty braucht den Vergleich mit Millet nicht zu scheuen. Eine Perle jenes dem Künstler eigentümlichen, dem Medaillenstil so sehr entsprechenden allegorischen Genres ist der Revers der Medaille auf Chevreuil, den Doyen der Pariser akademischen Jugend. Es kann nichts Anmutigeres geben, als diese rührende zarte Mädchengestalt voll liebenswürdiger Realistik, — die Personifikation der Jugend — und die unnachahmliche Feinheit ihres Bewegungsmotives, wie sie still und freundlich schüchtern ganz nahe an den alten Herrn im Lehnstuhl herantritt.

Ich kann mir nicht versagen, zum Schlusse noch einmal zu wiederholen, was ich schon zu Beginn gesagt habe: Freuen wir uns der Tüchtigkeit des fremden Künstlers, können wir es doch neidlos tun, da wir einen Scharff den Unsern nennen. Wenn wir dessen Medaille auf Gottfried Keller betrachten, so gewinnen wir die Überzeugung, es mit einer Künstlerindividualität zu tun zu haben, die mit ganz anderem Empfinden begabt in Stil und Technik verschieden, dem Vergleich mit dem französischen Meister durchaus nicht aus dem Wege zu gehen hat. Wenn aber die Medaille trotzdem noch ein Stiefkind des Publikums ist, so kommt einem unwillkürlich der Stoßseufzer auf einer Medaille Johann Ernstens von Sachsen-Eisenach in Erinnerung, der in naiver Treuherzigkeit besagt:

Gott besser die Zeit und die Leut

〈1894〉

Anmerkungen

[1] Eine schöne Medaille des Künstlers, auf den belgischen Rechtsanwalt Picard, ausgestellt im Salon 1885, ist abgebildet in der Revue Belge de num. 1885 auf T. XVIII. Sie ist nur in vier Exemplaren vorhanden, da sie aus dem verlorenen Wachsmodell hergestellt wurde.

[2] Lenormants populäres Handbuch in der Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts (Monnaies et médailles) legt den Schwerpunkt auf die antike Numismatik und behandelt die Medaille nur oberflächlich;

Boltzenthals fleißige Arbeit, Skizzen zur Kunstgeschichte der Medaille (1426 bis 1840), Berlin 1840, mit 30 Kupfertafeln, ist aber heute großenteils veraltet. Ich führe im folgenden die wenig zahlreichen und sehr zerstreuten Arbeiten an, welche in neuerer Zeit über Medailleurkunst erschienen sind.

[3] In der altflorentinischen Novellensammlung: „Il Novellino ossia Libro di bel parlar gentile" aus dem 14. Jahrhundert heißt es in der 77. Novelle (von Bito und Ser Frulli): Usavansi allora le medaglie in Firenze che le due valevano uno danajo.

[4] Kenner, Programm-Münzen römischer Kaiser. (Numismat. Zeitschr., 1885.)

[5] Froehner, Le medaillon de l'empire romain, Paris 1878; F. Kenner, Römische Medaillons des Wiener Kabinetts). Jahrb. der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserhauses, Bd. I und XI ff.

[6] F. Kenner, Der römische Medaillon. (Numismat. Zeitschr. 1888.)

[7] Die sog. Kontorniaten, große Stücke mit etwas vertieftem Rande und flachem Relief, zumeist dem 4. Jahrhundert n. Chr. angehörig, zeigen allerdings Büsten berühmter Männer (Alexander d. Gr., römische Kaiser der früheren Zeit, Homer, Vergil, Sallust, Pythagoras, die Wundermänner Apollonios von Tyana und Apulejus). Sie stehen mit den öffentlichen Schaustellungen in einem noch nicht ganz aufgeklärten Zusammenhang, sind allem Anschein nach privater Herkunft und stellen insofern eine nicht zu übersehende episodische Vorstufe der modernen Medaille vor. Vergl. über sie Robert, Médailles contorniates. Revue belge de numismatique, vol. XXXVIII.

[8] Bei den byzantinischen Münzen kann man, abgesehen etwa von der individuellen Barttracht (Konstantinos Pogonatos, der Bärtige), höchstens mehr von einem Porträt des detailliert behandelten Kostümes sprechen.

[9] Solche pfündige Goldmedaillons, zumeist Unica, bilden einen kostbaren Besitz des kunsthistorischen Hofmuseums. Sie stammen zum Teil aus einem Barbarenschatze, der im vorigen Jahrhundert zu Szilágy-Somlyó in Siebenbürgen gefunden wurde. Noch König Chilperich erhielt, wie Gregor von Tours erzählt, ein ganz ähnliches schweres Goldstück mit der eben genannten Aufschrift von Tiberius II. zum Geschenke und wies es dem Geschichtschreiber der Franken als ein kostbares Stück seines Schatzes vor.

[10] Lecoy de la Marche, Les sceaux; Trésor de glypt. et num. Sceaux (Paris 1734); Hefner, Die deutschen Kaisersiegel. Über mittelalterliche Denk-

münzen ist gehandelt von Dannenberg in der Zeitschrift für Numismatik, Bd. XIII, 325.

[11] Professor Winkelmann in Halle bereitet eine Studie über diese merkwürdigen Münzen vor.

[12] Einer der schönsten Stadtpaläste Italiens, der Palazzo del Consiglio in Verona, ist bekanntlich mit den Statuen von fünf berühmten Veronesern des Altertums: des Catull, Macer, Cornelius Nepos, Vitruv und Plinius des Jüngern geschmückt; berühmt sind auch die Statuen der beiden Plinius am Dome von Como. Schon das mittelalterliche Mantua besaß eine Vergilstatue, die noch erhalten ist. (Abbildung bei C. d'Arco, delle arti e degli artefici di Mantova, p. 19.)

[13] Guiffrey, Les médaillons des Carrare. Revue numismat. 1891, 18.

[14] Friedländer, Welches sind die ältesten Medaillen? (Auch italienisch im Periodico di num. e sfrag. per la storia d'Italia, Firenze 1868); Friedländer, Die geprägten Medaillen des 15. Jahrhunderts; Papadopoli, Alcune notizie sugli intagliatori della zecca di Venezia. Rivista italiana di numismatica, I, 352.

[15] Guiffrey, Méd. de Constantin et Heraclius. Revue numismatique, VIII.

[16] Ein paar Jahre später habe ich in meiner Abhandlung: „Die ältesten Medaillen und die Antike" (Jahrbuch des A. H. Kaiserhauses, Bd. XVIII. Wien 1897) den flämischen Ursprung und die Geschichte dieser merkwürdigen Stücke ausführlich dargelegt.

[17] Heiss, Les médailleurs de la Renaissance (vol. I: Pisanello); Armand, Les médailleurs italiens du XVe et XVIe siècle, 3 vols.; Friedländer, Italienische Schaumünzen. Jahrbuch der preuß. Kunstsamml., I (auch separat); Greene, Renaissance-Medails in relation to antique gems and coins, Num. Chronicle 1885; Pownall, Papal medails of XVth century. Num. Chron. 1885 and 1887; über Pisanello schrieben in neuerer Zeit: Spaventi (Verona 1892) und Gruyer, Gaz. des beaux-arts 1893.

[18] Dieser nationale Unterschied ist sehr charakteristisch: In Italien ist die Malerei mit dem Goldschmiede-Atelier enge verbunden, im Norden mit der Bildschnitzerei. Wie innig die neue Ölmalerei des van Eyck mit dieser zusammenhängt, braucht nicht erst hervorgehoben zu werden.

[19] Domanig, Älteste Medailleure in Österreich, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XV. — Schon von Gian Galeazzo (1385—1402), dem Gründer der Certosa von Pavia, existiert ein großes medaillenartiges Goldstück (= 10 fiorini) mit seinem nahezu schon im Renaissancestil gehaltenen Porträt. Gnecchi, Mon. di Milano, T. VIII, 1; siehe dort auch die Silbermünzen der Visconti im 15. Jahrhundert.

[20] R. v. Schneider, Di un medaglista anonimo mantovano. Rivista italiana di numismatica 1890; Gian Marco Cavalli im Dienſte Maximilians I. Jahrbuch der Kunſtſammlungen des Allerh. Kaiſerhauſes, Bd. XIII; Heiss, J. de Candida, médailleur et diplomate sous Louis XI etc., Rev. numismatique 1891.

[21] Auch das iſt charakteriſtiſch; gleich auf der erſten Medaille Piſanellos ſteht in deſſen köſtlich energiſcher Kapitalſchrift: Opus Pisani Pictoris (wiederholt in griechiſcher Sprache).

[22] Für die Geſchichte der deutſchen Medaille iſt noch viel zu tun übrig. Außer Bolzenthals Skizzen iſt beſonders zu erwähnen die Arbeit Ermans: Deutſche Medailleure des 16.—17. Jahrhunderts. Zeitſchr. für Numismatik, Bd. XIII, 1; Sallet, Deutſche Gußmedaillen, ebenda, Bd. XI, 225; Derſ., Die Medaillen A. Dürers, ebenda Bd. II, 362. Eine ausführliche Monographie über den Schweizer Medailleur J. K. Hedlinger, der in Schweden arbeitete, das in der Medailleurkunſt des 18. Jahrhunderts überhaupt eine bedeutende Stellung einnimmt, iſt von Amberg verfaßt worden (Einſiedeln 1887).

[23] Domanig, Die deutſche Privatmedaille der älteren Zeit; Numismatiſche Zeitſchrift, 1893.

[24] Vergl. die Serie ſchöner Frauen des Paſtorino aus Siena, das freilich noch heute ſeinen alten Ruhm weiblicher Anmut aufrecht erhält. Greene, Medails by Pornedello, Num. Chron. 1881; Walton, G. Cristoforo Romano, Revue numismat. III. Ser. III; über Caradoſſo: Müntz, Gaz. des beaux-arts 1883; Waſſiler, Giov. Pietro de Pomis, Repertor. für Kunſtwiſſenſchaft Bd. VI und XIV; Kenner, Bildnis-Medaillen der Spätrenaiſſance, Jahrbuch der Kunſtſammlungen des Allerh. Kaiſerhauſes, Bd. XII.

[25] Kenner, Leone Leones Medaillen für den kaiſerlichen Hof, Jahrbuch der Kunſtſammlungen des Allerh. Kaiſerhauſes, Bd. XIII; Casati L. Leoni, Milano 1884; Plon, Les maîtres au service de la maison d'Autriche: L. Leoni e Pompeo Leoni, Paris 1886.

[26] Guiffrey, Histoire métallique, Mélanges de numismatique, vol. III; derſelbe in der Revue numismatique, IIIe série 1888; Mazerolle, Les grands médailleurs français, Gazette des beaux-arts 1892; Rondot, Claude Warin, Revue numismat. 1888.

[27] Noch früher, ſchon im 16. Jahrhundert, zeigen die Rechenpfennige in Frankreich — als Neujahrsgeſchenke (jétons d'étrennes) von großer ſozialer Bedeutung und maſſenhaft verbreitet — Darſtellungen, welche auf die zeitgenöſſiſche Geſchichte anſpielen, in Frankreich mehr in höfiſch

allegorischer Form, während sie in den Niederlanden politische Erinnerungen oder Bestrebungen, oft in satirischer Form zum Ausdrucke bringen. Die französischen Amtsjetons sind als Vorläufer der Histoire métallique zu betrachten. Vergl. den ausgezeichneten Aufsatz von A. Nagl, Die Rechenpfennige und die operative Arithmetik, Wien 1888. (Separatabdruck aus der Numismat. Zeitschrift.)

[28] Vergl. den Aufsatz von Alberts, La gravure en médailles contemporaine im Art 1889, 15 août.

[29] So in seiner Medaille auf die berühmte Mailänder Sängerin Giuditta Pasta (abgebildet in der Rivista italiana di numismatica 1889, 524).

Die höfische Kunst des Abendlandes in byzantinischer Beleuchtung

Das Reich, das der Ahnherr der Paläologen einst dem letzten lateinischen Schattenkaiser entrissen hatte, war am Ende des vierzehnten Jahrhunderts längst zu einem winzigen Stückchen Erde zusammengeschrumpft, kaum mehr als Konstantinopel, die Kapitale mit ihrem Weichbild umfassend, alles in allem ein Gebiet, mit dem sich die Besitzungen der kleinen Stadttyrannen jener Zeit in Italien, der Scaliger von Verona oder der Carrara von Padua, ohne viel Überhebung messen konnten. Über diesem unscheinbaren Erdenfleck leuchtete aber ein dreifacher Glanz. Der der orientalischen Kaiserkrone, als der einzigen wirklich legitimen und unmittelbaren Nachfolgerschaft des alten Imperiums in den Augen der Völkerschaften in West und Ost noch immer von märchenhaftem Zauber umflossen; dann der Ruhm der Gründung Konstantins am Bosporus, als der schönsten und prächtigsten Stadt des Orients, dem Schauplatze so vieler glänzender Begebenheiten, nicht nur durch die Geschichte, sondern auch durch die Dichtung der Phantasie der übrigen Völker fest eingeprägt, ganz abgesehen von ihrer sonstigen Bedeutung; endlich der Vorzug einer direkt auf die Antike zurückführenden Bildung, die jene „Rhomäer" oder „Hellenen" mit ähnlicher Verachtung auf die umwohnenden „Barbaren" herniederblicken ließ, wie ein anderes in uralter Kultur erstarrtes Volk, die Chinesen, auf die Völker der untergehenden Sonne. Mochten jene beiden stolzen Namen auch beide gleich schlecht auf das bunte Völkergemische passen, das in den Straßen Konstantinopels sein turbulentes Wesen trieb, in der Stille der Studierstuben, vom Kaiserpalast bis hinab in die Zellen armer Schulmeister herrschte ein lebhaftes literarisches Interesse, pflegte man die künstlerische Form des Ausdrucks und bemühte sich wenigstens, in der Sprache der Attiker zu schreiben, moderne Ausdrücke zu vermeiden und neuere „barbarische" Völkernamen durch altgriechische zu ersetzen, um den klassischen Spiegel der Rede nicht zu trüben, wenn auch darüber diese Literatursprache den Zusammenhang mit dem lebendigen Idiom des Volkes verlor.

Es ist ein ganz eigentümliches Schauspiel, wie die letzten Erben dieses kümmerlichen Restes altrömischer Imperatorenherrlichkeit sich in die ge-

lehrten Studien einer längst vergangenen Zeit vertiefen, und neben subtilen theologischen Streitfragen über die uralten Themen der Rhetorenschulen grübeln, während eine neue Zeit, ein gewalttätiger roher Feind sondergleichen ohne Unterlaß an die Tore der Stadt pochen und ungestüm Einlaß begehren.

Als wäre der Name schon ein Zeichen des Geschlechts, ist die Dynastie der Paläologen, wie viele ihrer Vorgänger, gelehrten Interessen hold gewesen. In ihr nimmt Kaiser Manuel II., auch durch seinen ehrenhaften Charakter und durch die Klugheit sympathisch, mit der er der wahrhaft nicht leichten Aufgabe gerecht wurde, in den Zeiten eines Bajazet und Timur seinen morschen Thron vor dem Zusammenbruch zu bewahren eine rühmliche Stellung ein[1].

1380 ist er seinem Vater Johannes VI. in der Herrschaft gefolgt, die er 1419 seinem Sohne Johannes VII. überließ, um 1425 sein vielbewegtes Leben in leidlicher Ruhe zu beschließen. Er hat zahlreiche theologische, politische und rhetorische Schriften hinterlassen, die zum größten Teile in Mignes griechischer Patrologie (Band 156) vereinigt sind. Unter ihnen nimmt ein kleiner Aufsatz besonderes Interesse für die Geschichte der Kunst in Anspruch, verdient aber auch vom kulturhistorischen Standpunkt aus Beachtung. Er ist eine ἔκφρασις, eines jener Übungsstückchen, wie sie in den Rhetorenschulen seit der alexandrinischen Zeit her gebräuchlich waren; ihre glänzendsten Beispiele sind bekanntlich in den Werken Lukians und in den berühmten Εἰκόνες des älteren Philostrat enthalten. Das Substrat dieser rhetorischen Federübung des gelehrten Kaisers ist ein Teppich mit der Darstellung des Frühlings Der Originaltext ist bei Migne 156, 578 leicht zugänglich, ich lasse hier eine freie Übertragung folgen.

Der Frühling

Darstellung auf einem gewebten königlichen Teppich (zu Paris)

Die Zeit des Frühlings ist dies; solches zeigen an die Blumen und die heitere Luft, die anmutig über ihnen liegt. Deshalb flüstern süß die Blätter, es scheint das Gras hin und her zu wogen, wenn es vom Lufthauch berührt wird, der es mit freundlichem Hauche liebkost. Gewiß ein lieblicher Anblick. Die Flüsse aber kehren schon wieder zu ihrem Bette zurück und ihr gewaltiger Schwall vermindert sich: was früher von den ausgetretenen Fluten überdeckt wurde, zeigt sich jetzt schon aus dem Wasser hervorragend und gibt den Händen Gelegenheit, sich des dargebotenen Guten zu bemächtigen. Dazu gehört es, was der Jüngling hier ergreift, der, es mit der Linken

festhaltend und kauernd, mit tief gesenktem Haupte, so daß gerade noch seine Nase nicht das Wasser berührt, die bloße Hand in die Wellen streckt und die Höhlungen darunter mit den Fingern untersucht, ganz sacht und vorsichtig, damit nicht das Wasser, von seinen Füßen in Unruhe gebracht, durch sein Plätschern das darin Verborgene verscheuche. Die Rebhühner aber freuen sich, daß ihnen die Kraft, die ihnen durch den von der Natur zugefügten Schaden verloren gegangen ist, wiederkehre; die Strahlen der Sonne, durch ihre Milde nicht lästig, wecken sie zu neuem Leben. Deshalb weilen sie munter auf den Feldern und führen ihre Jungen zur Atzung, erst selbst kostend und ihnen so den Tisch bereitend. Die Singvögel aber sitzen auf den Bäumen; sie berühren nur selten die Früchte, da sie den größten Teil der Zeit mit Gesang hinbringen. Ihre Stimme will, glaube ich, verkünden, daß nun alles zum Besseren sich wenden werde, da die Königin der Jahreszeiten leuchtet: der Nebel weicht der Klarheit, der Sturm der Ruhe, das Beschwerliche dem Angenehmen. Alles bewegt sich freier, selbst die unscheinbarsten Tierchen: Mücken, Bienen, Zikaden und die andern zahlreichen Arten. Von diesen sind einige aus den Stöcken hervorgekrochen, andere eben erst geboren durch die Milde dieser Jahreszeit, oder wenn du lieber willst, durch das Zusammenkommen von Wärme und Feuchtigkeit; sie summen um den Menschen und flattern vor dem Wanderer her, und die unter ihnen mit Stimme begabt sind, singen mit dem Singenden. Manche spielen, manche kämpfen miteinander; andere sitzen auf den Blüten.

Alles das ist sehr lieblich anzusehen. Die Knaben aber, die in diesem Garten spielen, versuchen es in anmutiger und drolliger Weise auf jene Tierchen Jagd zu machen. Jener bedient sich, mit bloßem Kopfe, seiner Mütze als Fangnetzes; und da er gewöhnlich nichts erhascht, erregt er bei seinen Genossen Gelächter. Ein anderer glaubt, die Hände an sich haltend und sich mit seinem ganzen Körper auf das Tierchen werfend, es auf diese Art zu erjagen: wie sollte er nicht herzliches Lachen bewirken? Siehst du jenen wohlgestalteten Knaben? Er hat gerade einen Sommervogel erhascht, und geberdet sich nun vor Freude wie ein Bakchant. Wie er den untern Saum seines Gewandes aufnimmt, um seine Beute darin bergend nach einer andern ausgehen zu können, versieht er sich im Eifer nicht, daß er entblößt, was sonst zu verdecken ist. Noch fröhlicher ist jener kleinere Knabe. Er hat zwei jener Tierchen an einen dünnen Faden gebunden, läßt sie fliegen, und hält sie wieder von ihrem Streben ab. So lacht er, und freut sich, und hüpft, in sein Spiel wie in eine ernste Sache versenkt. So lacht die Kunst der Weberei das Auge an und bereitet den Betrachtern inniges Behagen. Die Ursache von alledem ist aber der Lenz, der die Traurigkeit verscheucht, oder, wenn es dir so lieber ist, die Fröhlichkeit hervorruft.

Sieht man von dem rhetorischen Aufputz ab, so ergibt sich als tatsächlicher Kern der Schilderung, daß dem Kyr Manuel ein Erzeugnis der Weberei vorgelegen hat, ein Teppich mit der Darstellung des Frühlings, die aber nicht in der allegorischen Weise der alten Kunst, sondern als realistisch behandeltes Genrebild gehalten war. Das Ganze stellt eine Frühlingslandschaft dar, noch zum Teil von den Lachen eines ausgetretenen Flusses bedeckt, aus denen aber schon die Spitzen der Gräser und Pflanzen hervorzutreten beginnen. Die Tierwelt lebt unter den ersten milden Sonnenstrahlen wieder auf. Rebhühner suchen mit ihren Jungen nach

Futter; auf den Zweigen der Bäume wiegen sich allerhand Singvögel; und das kleine Getier der Käfer, Schmetterlinge und Fliegen krabbelt im Grase, schwirrt spielend und kämpfend durch die Luft, oder hängt an den Blütenkelchen.

Das ist aber nicht die einzige Staffage. Am Rande des Wassers kauert ein junger Bursche, anscheinend nach Krebsen fahndend; die Beschreibung stellt uns die naturalistische Darstellung des vorsichtig und eifrig zugleich Suchenden nicht übel vor Augen. Dann treibt eine Schar Knaben ihr Wesen, froh der Haft in der Winterstube entronnen zu sein. Einer jagt mit der Mütze hinter einem Schmetterling her, ein anderer wirft sich auf einen Käfer im Grase, unter dem Gelächter seiner Genossen. Ein dritter verbirgt seine Beute im Saum seines kurzen Röckleins, wobei er sich im Eifer entblößt, und ein ganz kleiner Junge läßt ein paar Käfer an einem Faden fliegen.

Wir haben so wenig als bei Philostrat und Lukian einen vernünftigen Grund, das reale Substrat dieser Ekphrasis in Abrede zu stellen. Noch mehr, der Charakter der Schilderung selbst bezeugt ihre Realität. Der byzantinischen Kunst kann dieses Werk des Weberstuhls nicht angehören, das ist auf den ersten Blick klar; diese ist damals schon, mit unglaublicher Zähigkeit an der antiken Tradition festhaltend, zu jenem hieratischen Gebilde geworden, das noch heute im Schoße der orthodoxen Kirche fortlebt. Namentlich die vordem so bedeutende Weberei des griechischen Ostens ist längst dahin, und die Erzeugnisse der orientalischen Teppichwerkstätten haben einen gänzlich verschiedenen Charakter.

Dagegen fällt gerade in das Ende des 14. und in den Beginn des 15. Jahrhunderts die Blütezeit der abendländischen Webetechnik, in den burgundischen Niederlanden und in Frankreich. Arras, von dem die Italiener den Namen der Haute-Lisseweberei entlehnt haben (arazzi), dann Paris sind die Mittelpunkte dieser reichen Kunsttätigkeit; dort befinden sich die großartigen Ateliers des Jean Cosset, des Michel Bernart, hier des Pierre de Beaumetz, des Jacquot Dourdin, des Colin Bataille, welch letzterer den berühmten noch erhaltenen Teppich mit der Apokalypse für die Kathedrale von Angers begonnen hat[2].

Es sind die glänzenden, prachtliebenden Höfe des damaligen Frankreich, deren fast sprichwörtlicher Reichtum die Kunst mit ganz andern Mitteln fördern konnte, als dies in Deutschland oder selbst in Italien der Fall war. Wenn auch die Kunstschätze, die Karl V. und Karl VI.,

die Herzoge von Burgund, vor allem Philipp der Kühne, der auch über Flandern gebot, und die beiden andern Oheime Karls VI., Johann von Berry[3] und Ludwig von Anjou in ihren Residenzen Paris, Dijon, Bourges und Angers anhäuften, zunächst der Entfaltung fürstlichen Luxus dienten, so fehlt doch bei ihnen keineswegs das ästhetische Moment, das persönliche Verhältnis zur Kunst, wenn es sich auch dem edleren und geistigeren Mäzenatentum der italienischen Höfe nicht vergleichen läßt. Von dem Umfange und der Pracht jener Tapisserien geben uns die reichhaltigen und sorgfältig geführten Inventare jener Zeit ein anschauliches Bild. Stücke von sechzig Quadratmetern im Geviert sind durchaus nicht selten; und dem entsprechen die enormen Summen, die man für sie gezahlt hat, und die allein von dem märchenhaften Reichtum der burgundischen und französischen Hofhaltungen Zeugnis geben. So hat der von Michel Bernart zu Arras ausgeführte Arazzo der Schlacht von Roscbecque bei einem Umfange von 285 Metern im Geviert 2600 Franken in Gold gekostet, was damals mehr sagen wollte als jetzt[4].

Vielleicht kein anderer Kunstzweig dieser Zeit trägt so ausgesprochen höfischen Charakter an sich. Bildeten doch die Tapisserien im eigentlichsten Wortsinne das Mobiliar der Schlösser und Burgen und wurden, in Kisten und Kasten verpackt, auf den vielfachen Wanderungen von einer Residenz zur andern mitgeführt, ja sogar im Felde als Zelttapeten verwendet. Die Stadt Bern ist dadurch, nach der Schlacht bei Granson, in den Besitz der prachtvollen Teppiche Karls des Kühnen gekommen.

So ist es denn auch begreiflich, daß auf diesen Arazzi der Gedankenkreis der höfischen Kunst des Mittelalters am vollständigsten und glänzendsten zum Ausdruck kommt; die ganze bunte Ideenwelt, Historie und Romandichtung, gelehrte und minnigliche Allegorik, und nicht zuletzt die Taten und das Leben der eigenen Zeit und Umgebung: ritterlicher Kampf in der Feldschlacht und im Turnier, ritterliches Leben in Jagd, Spiel und im höfischen Minnedienst zieht auf ihnen an uns vorüber.

Wie gerade in diesen Darstellungen der neu erwachenden realistischen Kunst Flanderns ein weites Feld zur Betätigung geboten war, habe ich in einer früher genannten Abhandlung auszuführen versucht. Die alte ideale Kunst, wie sie an den französischen Domportalen ihren klassischen Ausdruck gefunden hat, erliegt dieser neuen, mit frischen und derben Sinnen begabten Richtung, in der das flämische Volkstum zum erstenmal im Laufe der Geschichte seinen nationalen Ausdruck gefunden hat;

Burgund, zu dem Flandern politisch gehört, wird das tonangebende Land, nicht nur der Mode, und die flandrische Kunst herrscht im 15. Jahrhundert von den Ufern des Rheins bis an den Tajo und bis an die Sierra Nevada, bis an die Tore des maurischen Königreichs Granada.

Ein Erzeugnis dieser flandrisch-französischen Tapisseriewerkstätten ist nun auch der von Kaiser Manuel beschriebene Arazzo. Es sind nicht nur innere Gründe, die dies wahrscheinlich machen, ein äußeres Zeugnis erhebt diese Annahme über allen Zweifel. In dem Manuskript Nr. 3041 (Fol. 38) der Pariser Bibliothek, worin das von dem Kaiser selbst überarbeitete und ausgebesserte Konzept seiner Schriften enthalten ist, wurde dem Titel unserer Ekphrasis, wohl von Manuels eigener Hand, die Bemerkung beigefügt: ἐν Παρισίῳ. Berger ist deshalb auch geneigt, das Beiwort ῥηγικός, das dem Teppich gegeben wird, nicht von dem antiquierten homerischen ῥῆγος (bunte Decke), sondern mit größerer Wahrscheinlichkeit von dem mittelgriechischen ῥήξ (gleich dem lateinischen rex, also regalis) abzuleiten, womit die späteren Byzantiner im Gegensatze zu ihrem nationalen βασιλεύς die fränkischen Fürsten des Abendlandes bezeichneten. Manuel wird also den Teppich im prunkvollen Palaste des französischen Königs, im alten Louvre zu Paris gesehen haben.

Der Kaiser hatte am 10. Dezember 1399 Konstantinopel auf einer venezianischen Galeere verlassen, um gleich seinem Vater Johann VI. und seinem Sohne Johann VII. die an äußeren Ehren, aber auch an Mißerfolgen und Demütigungen reiche Fahrt nach dem Westen anzutreten und zur Rettung des Reiches jene im Innersten doch verabscheute Union mit den schismatischen Barbaren des Abendlandes einzuleiten.

Auf jener Reise, die ihn bis nach London, an den Hof Heinrichs IV. geführt hat, mag dem Erben der alten Imperatoren wohl oft jener bittere Gedanke gekommen sein, den der exilierte Dante in die unsterblichen Verse gekleidet hat:

(Parad. XVII, 55)

Tu lascerai ogni cosa diletta
Più caramente: e questo è quello strale,
Che l'arco dell'esilio pria saetta.
Tu proverai sì come sa di sale
Il pane d'altrui, e com'è duro calle
Lo scendere e il salir per l'altrui scale.

Freilich haben die Höfe des Westens es sich nicht nehmen lassen, den seltenen Fremdling, der die älteste und legitimste Kaiserkrone trug, mit der Entfaltung ihrer ganzen prunkvollen Herrlichkeit zu ehren. Schon der Empfang in Venedig und seitens der Fürsten Oberitaliens, der Carrara und Este in Padua, dann der Visconti in Pavia, war glänzend genug, alles übertraf aber die Aufnahme, die Manuel am Hofe Karls VI. in Paris fand (3. Juni 1400). Auf einem weißen Rosse — eine Auszeichnung, die man selbst dem römischen Kaiser deutscher Nation verwehrt hatte — wurde er mit festlichem Pompe nach dem Louvre geführt, wo seine Appartements vorbereitet waren[6].

Zum ersten Male trat dem hochmütig und selbstbewußt nach außen abgeschlossenen Byzantinertum, bei seinem bittern Werben um fremde Hilfe, der Glanz der ritterlichen abendländischen Höfe in ihrer höchsten Entfaltung in der Kultur- und Modestadt des ausgehenden Mittelalters entgegen. Der Eindruck, den diese bis dahin mit Geringschätzung betrachteten, fast unbekannten Länder des Abends auf die Rhomäer des fernen Ostens machten, spiegelt sich in den kulturgeschichtlich höchst merkwürdigen geographischen Exkursen über Italien, Frankreich, Deutschland und England wieder, die Laonikos Chalkondyles seiner Türkengeschichte einverleibt hat[7]. Ein anderer nicht weniger merkwürdiger Reflex ist die Ekphrasis des Manuel Paläologos.

Es ist nicht unmöglich, daß dieser Arazzo des Louvre unter den reichen Geschenken figurierte, mit denen Karl VI. seinen Gast überhäuft hat, als dieser sich 1402 zur Heimreise nach seiner inzwischen von dem Türkenvolk befreiten Residenz anschickte. Der Chronist Karls VI. bemerkt[8]: nam inmensum ei conferens auri pondus, suis etiam usque ad puerum novissimum dona ingentia in auro, gemmis, olosericis, vel vasis pretiosis liberaliter concessit[9]. Daß Manuel auf seiner Reise Muße zu literarischen Arbeiten gefunden hat, ist doch zu bezweifeln, und ein bloßes Erinnerungsbild scheint die Beschreibung auch nicht zu sein.

Das Sujet des Teppichs gehört vollständig in den höfischen Bilderkreis, wie er sich seit dem 13. Jahrhundert entwickelt hatte. Die vier Jahreszeiten sind wie die nahe verwandten Kalenderbilder ein beliebter Gegenstand dieser Kunst. Möglich, daß der von Manuel beschriebene Arazzo in die Folge der „Quatre âges" gehört hat, die der Tapissier Jean de' Jandoigne 1400—1410 für Karl VI. geliefert hat[10]. In dem Inventar der Tapeten des Königs, die die Engländer nach der unheilvollen

Schlacht von Azincourt verschleudert haben, findet er sich nicht verzeichnet.

Auch aus der rhetorischen Schilderung des Byzantiners leuchtet die realistische Auffassung hervor, mit der die Kunst des ausgehenden 14. Jahrhunderts solche Gegenstände, die von selbst zu genrehafter Beobachtung der Wirklichkeit aufforderten, behandelte. Eines der glänzendsten und merkwürdigsten Beispiele dieser den van Eycks unmittelbar vorhergehenden Kunstweise bieten bekanntlich die von flandrischen Malern ausgeführten Monatsbilder in den schönen Heures des Duc d'Aumale auf Schloß Chantilly[11]. Kindliches Spiel, wie auf der von Manuel beschriebenen Tapete, findet sich des öftern dargestellt. Besonders interessant sind zwei von den Teppichen Karls VI., die im Inventar von 1422 aufgeführt werden: der eine, ein Bettvorhang, zeigte kleine Knaben, die Kirschbäume plündern; der andere, „tout vielz et usé", also jedenfalls noch dem vorhergehenden Jahrhundert angehörig, trug eine Landschaft mit Bäumen, unter denen Kinder spielten, sowie einen Fluß, in dem andere badeten[12]. Die altflämische Derbheit, die auch auf unserem Teppich leise durchblickt und an Pißmännchen u. dgl. Gefallen fand, zeigt sich unverhüllt in einem „tappiz vermeil de gros file à deux personnages dont l'un pisse en une orine"[13].

Die Ekphrasis der Paläologen ist nicht das einzige Zeugnis dafür, daß die so reichentwickelte höfische Kunst des Abendlandes einen Eindruck auf die letzten Vertreter des Byzantinertums hinterlassen hat. An den Gestaden des Schwarzen Meeres hatte sich noch ein anderer Rest des oströmischen Imperiums erhalten, das Kaisertum von Trapezunt, welches erst 1462, wenige Dezennien bevor der letzte Rest islamitischer Herrschaft aus dem Westen verschwand, dem siegreichen Halbmond erlag. Dort lebte zu Beginn des 15. Jahrhunderts der Diakon und Nomophylax Johannes Eugenikos, ein literarisch gebildeter Mann, von dem sich Beschreibungen im alten Rhetorenstil, von Landschaften (Trapezunt, Imbros) sowie von Kunstwerken erhalten haben[14]. Sein Bruder Markos Eugenikos war ein angesehener Theologe, der an den Unionsverhandlungen in Ferrara und Florenz (1439) teilgenommen hat[15]; er ist es wohl auch gewesen, der dem Johannes die Kenntnis abendländischer Kunstwerke vermittelt hat. Schon Krumbacher hat in seinem trefflichen Handbuche der byzantinischen Literaturgeschichte die Vermutung ausgesprochen, daß die drei unter dem Namen des Johannes überlieferten Ekphrasen von Kunstwerken[16] auf abendländische Vorlagen hinweisen dürften. Bei dem Gemälde einer Madonna

mit dem Kinde in den Armen kann diese Vorlage zweifelhaft sein; sicherer ist sie bei der Beschreibung einer Landschaft mit einer Jagddarstellung, (πλάτανος, weil eine Platane den Mittelpunkt bildet), die am ehesten auf einen Teppich zu passen scheint, jedoch ziemlich verworren ist. Dagegen gehört die dritte, sehr langatmige Beschreibung (ῥῆγες ἐν παραδείσῳ) unzweifelhaft in den Kreis der abendländischen höfischen Kunst; schon die Bezeichnung ῥῆγες, von der bereits die Rede war, deutet darauf. Die Beschreibung ist poetisch ausgesponnen; ich übergehe im folgenden die lyrischen Stellen und versuche, die durch das ganze Stück verstreuten Details anschaulich zusammenzufassen.

Auch hier handelt es sich, wie aus den rhetorischen Floskeln des Schlusses hervorgeht, um einen Teppich; er zeigt, wie schon der Titel besagt, ein junges fürstliches oder höfisches Paar in einem blühenden Rosengarten. Die Bäume hängen voll edler Früchte; auf dem Wiesengrund sprießen allerhand Frühlingsblumen hervor, die die Ekphrasis einzeln aufzählt: ein Zug, der rhetorisch sein mag, aber auch wohl der Wirklichkeit entsprechen konnte, zumal wenn wir uns an die mit minutiöser Detailmalerei ausgeführten Vorder- und Hintergründe der flandrischen, auch oberitalienischen Bilder des fünfzehnten Jahrhunderts erinnern[17]. In der Mitte erhebt sich ein Springbrunnen mit plätscherndem Wasser, das unentbehrliche Versatzstück aller dieser höfischen Minneszenen; eine goldene Taube schmückt seine Spitze, Becher und Kühlgefäße stehen auf seiner Schale. Neben ihm hat sich die Dame niedergelassen, im Grase um sie liegen allerhand Musikinstrumente, Flöten, Lauten, eine Handorgel. Ihr Antlitz wird mit den gewöhnlichen Mitteln der griechischen Romandichtung geschildert, der wohlgebildete Mund mit einer Rosenknospe verglichen, die schwarzen, in feinem Halbmond gezeichneten Brauen gepriesen. Sie trägt ein purpurnes, goldgesticktes Oberkleid, darunter ein buntes, mit Blumen gemustertes Unterkleid, mit Gold verzierte Schuhe, und auf dem Haupte die mit Edelsteinen und Perlen besetzte runde Goldhaube, wie sie zur burgundischen Tracht jener Zeit gehört. Die Dame windet singend einen Kranz aus Rosen, die ihr der vor ihr stehende junge Kavalier reicht. Sein reiches goldblondes Haar ist unbedeckt; er trägt ein papageiengrünes Unterkleid, darüber einen scharlachenen Rock mit reicher Goldstickerei, deren Muster reihenweise verteilt Blumen und (Granat-?)Apfelmotive, sowie Vögel zeigen. Im Hintergrunde des Gartens stehen drei Zofen der Fürstin; architektonischer Hintergrund scheint das Ganze abzuschließen.

Die Beschreibung dieses zweiten Arazzo, der sicher ebenfalls ein Erzeugnis der flandrisch-französischen Hautelisseweberei ist, bringt uns eines der beliebtesten Motive der höfischen Kunst vor Augen, ein ritterliches Paar in der anmutigen Umgebung eines blühenden Rosenhags, in den diese Kunst auch die Madonna zu versetzen liebt. Auf dem elfenbeinernen Toilettengerät, auf den bemalten Trühlein und Glasbechern, wie sie namentlich für Brautleute bestimmt waren, auf sonstigem Hausrat, auf den Tapisserien, in den Miniaturen der Bücher, begegnet es im Norden wie gleicherweise in Italien; im fünfzehnten Jahrhundert hat sich namentlich der Kupferstich der Sujets bemächtigt; ich verweise nur auf den sog. Meister der Liebesgärten und den italienischen Stecher der Sammlung Otto, oder auf die Miniaturen des von mir publizierten veronesischen Hausbuches der Cerruti, die gegen 1400 entstanden sind[18]. Eine Tapete, die im Inventar der Margarete von Flandern (1405) aufgeführt wird, zeigte: un chevalier et une dame en un parc de rosiers, et le chevalier presente à la dite dame une rose (Jahrbuch, a. a. O., Dokum. B. 39, 26), stimmt also mit dem von Johannes Eugenikos beschriebenen Arazzo vollkommen überein.

Während die höfische Kunst und Dichtung des ritterlichen Abendlandes selbst das maurische Königreich Granada in ihren Kreis gezogen hat, wie die merkwürdigen Gemälde der Alhambra beweisen, stehen die beiden Stätten, wo sich das Rhomäertum noch politischer Selbständigkeit zu erfreuen hatte, Byzanz und Trapezunt, jener romantischen Hofkunst in einer ganz eigenartigen Stellung gegenüber, die nur zum kleineren Teil durch die größere räumliche Entfernung, viel mehr jedoch durch die ganz verschiedene Entwicklung, durch die Stärke der antiken Tradition bedingt ist.

Es ist ein kulturhistorisch höchst merkwürdiger Gegensatz; hier Paris, die Hochburg aller geistigen Interessen des Abendlandes, in Wissenschaft wie in Kunst und Mode gleichmäßig Gebieterin, schon damals die Residenz des guten Geschmacks, und wenigstens im 14. Jahrhundert unbedingt der Vorort des abendländischen Kunstgebietes, dessen Machtgebot sich auch in Italien eigentlich nur die Landschaften der alten Etrusker und Veneter entzogen haben; dort Konstantinopel, im Glauben wie in Kultur und Zeremoniell das Vorbild aller der unzähligen Völkerschaften in den unermeßlichen Gebieten des Ostens, das vormals auch den arabischen Islam unter seinen Einfluß gezwungen hatte. Dort ein frisches freies Streben aus dem Alten heraus, mit Kraft und Saft der Jugend;

hier die bedächtige, ruhige Arbeit des höheren Alters, das die überkommenen Schätze der Vergangenheit mit Treue hütet, und die altüberlieferte künstlerische und literarische Form in ihrer Strenge und Reinheit zu wahren bedacht ist.

Zwar die Griechen des Peloponnes, der Inseln des Ägäischen Meeres, von Rhodos und Cypern hatten seit der Begründung der fränkischen Fürstentümer in ihren Gauen Gelegenheit genug, abendländische Ritterssitte, ritterliche Dichtung und Kunst kennen zu lernen. Und so hat die eigentliche Volksliteratur, die vulgärgriechische, denn auch abendländische Muster nachgeahmt, wie in den Ritterepen von Belthandros (Bertrand) und Chrysantza, (in dem auch die bekannte Minneburg als Erotokastron ihre Rolle spielt) oder von Lybistros und Rhodamne, wo der König von Ägypten gar ein deutscher Friedrich (Βερδερῖχος) ist; oder sie hat direkt nach abendländischen Romanstoffen, wie Gyron le Courtois (aus dem Artuskreise), oder Flor und Blancheflor und der schönen Magelone gegriffen[19]. Aber diese Volksdichtungen repräsentieren nicht die aristokratische byzantinische Literatur. Der sparsame Import abendländischer Kunstwerke hat die streng in sich abgeschlossene Kunstwelt des Ostens kaum berührt, ihr kein neues Leben zugeführt; nur als Substrat rhetorischer Stilübungen hat man sie in ein paar Fällen zu verwenden nicht verschmäht, ein charakteristisches Beginnen für dieses alte Literatenvolk der Graeculi.

Und so erleben wir das ganz einzige, auch im Westen unerhörte Schauspiel einer literarischen Behandlung unserer alten Kunst, die wir am besten dem schöngeistigen Feuilleton einer modernen Zeitschrift vergleichen können. Die Kunstform, deren jene späten Autoren sich bedienen, reicht, wie ihre Sprache, bis auf die Tage des ptolemäischen Alexandrien zurück; ihrer haben sich die Sophisten und Rhetoren der Kaiserzeit, vor allem Lukian in seinen feuilletonistischen Kabinettstücken, und Philostrat in seiner Gemäldegalerie bedient. Durch die ganze byzantinische Zeit ist diese Kunstschriftstellerei in Übung geblieben; ich brauche nur an Paulos Silentiarios Gedicht über die Sophienkirche, an des Niketas Akominatos Schrift über die 1204 zerstörten antiken Statuen Konstantinopels, oder an des Pachymeres Beschreibung des Reiterstandbildes Justinians auf dem Augustaeon zu erinnern, um das lebhafte formale Interesse — wenn es auch in solchen Rhetorenstückchen ins Formalistische ausgeartet ist, — zu erweisen, das diese Epigonen der Kunst entgegengebracht haben. Wo wäre im Abendlande etwas Ähnliches zu finden; wo wäre das ästhetische Moment, die

Freude an der Sache selbst, die solche Schriftstellerei hervorruft, mag sie auch in erster und letzter Linie rhetorisch gemeint sein, bei einem abendländischen Autor vor dem 15. Jahrhundert anzutreffen? Und wie lange hat es noch gedauert, ehe man sich im Norden darauf besann, der Kunst ein literarisches Interesse entgegenzubringen? Auch die detailliertesten Kunstschilderungen des lateinischen Mittelalters sind stets von einem äußeren und materiellen Zwecke diktiert, nicht minder als die Inventare, die eine so reiche Quelle der französischen Kunstliteratur des 14. Jahrhunderts bilden.

Namentlich die Ekphrasis des Kaisers Manuel erregt ganz eigentümliche Empfindungen. Zwei Welten, eine sterbende und eine aufblühende, rühren da aneinander. In den Lauten einer nur mehr künstlich belebten Sprache, in einer jahrtausendalten literarischen Form, die sich längst überlebt hat, schildert uns einer der letzten direkten Erben antiker Größe und antiker Kultur ein Werk der Kunst, das schon mit allen Sinnen einer neuen Zeit zustrebt und sich von den Fesseln der Vergangenheit frei zu machen sucht. Ein niederländischer Arazzo voll derber noch unbeholfener Naturbeobachtung und die erstarrte attische Form der lukianischen Ekphrasis! Ein größerer Gegensatz ist nicht denkbar.

Aber neben diesem kulturhistorischen Wert haben beide Stücke ein nicht unbedeutendes materielles Interesse. So reichhaltig die Inventare der Kunstschätze Frankreichs auch in dieser Zeit sind, so breit und behaglich die Schilderungen in den Chroniken, eine Beschreibung, die so liebevoll auf jedes Detail eingeht, wie diejenige Manuels oder auch die des Eugenikos, trotz aller rhetorischen Zersplitterung, wird man in ihnen vergebens suchen. Und darum sind beide von nicht zu unterschätzendem Werte. Von allen jenen reichen Schätzen der französischen Garderoben des 14. Jahrhunderts ist nur mehr ein winziger Bruchteil übrig; gerade jene Teppiche mit ihren Bilderfolgen des profanen Zyklus sind vollständig zugrunde gegangen, durch Habsucht oder durch Vernachlässigung und Abnützung[20].

Noch einmal vor dem gänzlichen Erlöschen des Reiches ist ein byzantinischer Herrscher bedeutsam in den Bannkreis der neuen realistischen Kunst des Abendlandes getreten; es ist der Sohn Manuels, Johannes VII., auf dessen Ankunft in Ferrara 1438 Vittore Pisano seine erste bekannte Medaille, mit der die moderne Geschichte dieses Kunstzweiges überhaupt beginnt, gemacht hat. ‹1896›

Anmerkungen

[1] Vgl. Berger de Xivrey, Mémoire sur la vie et les ouvrages de l' empereur Manuel Paléologue. Mémoires de l' Institut de France, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, T. XIX, (1853) IIe partie, p. 1—202. Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur, München 1891, S. 207—210.

[2] Müntz, La tapisserie (Bibl. de l' enseignement des b.-a.), P. Guiffrey, Histoire générale de la tapisserie, en France und Pinchart Hist. gén. de la tapisserie dans les Flandres. Paris 1878 ff. fol.

[3] Vgl. meinen Aufsatz: Ein fürstlicher Kunstfreund des 14. Jahrhunderts in Frankreich. Beilage Nr. 220 u. 222 der Münchener Allg. Ztg 1894. Ein köstliches Augenblicksbildchen des eifrigen Sammlers ist uns in dem Gedichte des Markgrafen Thomas von Saluzzo: Le chevalier errant überliefert. (Champollion-Figéac, Documents paléographiques rélatifs à l'hist. des beaux-arts, Paris 1868 p. 427.) Berry ist eben in großer Gesellschaft und verkündet seine Absicht, zu seinem königlichen Neffen in Audienz zu gehen, um sich das Languedoc übertragen zu lassen. Während er noch spricht, treten plötzlich zwei venezianische Kaufleute ein, die ihm edle Steine zum Kaufe anbieten. Da ist gleich alles vergessen, Audienz, Gesellschaft und Politik, und er denkt nur mehr an die Steine.

[4] Vgl. die zusammenfassende Darstellung in meiner Abhandlung: Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des 14. Jahrhunderts, Jahrbuch der Kunstsammlungen des a. h. Kaiserhauses Bd. XVI., wo auch die wichtigsten Notizen der Inventare (im Anhang) zu finden sind.

[5] Berger de Xivrey a. a. O., S. 100.

[6] Berger de Xivrey a. a. O., S. 100.

[7] De reb. Turc. lib. II, Venezianer Ausgabe, p. 35 ff.

[8] Bei Berger a. a. O., S. 114.

[9] Manuel hat sich angemessen revanchiert: die prachtvolle, für das Kloster St. Denis bestimmte Handschrift des Dionysius Areopagita, mit Elfenbeindeckeln und den Porträten des Kaisers und seiner Familie geschmückt, ist noch erhalten. Berger a. a. O., S. 150.

[10] Guifrey a. a. O., S. 23.

[11] Abbildungen (zu einem Aufsatze Delisle's) in der Gazette des beaux-arts 1884. Ich erinnere auch an die späteren Miniaturen des berühmten Grimanischen Breviars in Venedig.

[12] Ein veronesisches Bilderbuch u|w. a. a. O., S. 222, Docum. D. 318 (une couverture à lit de tappiserie sur champ vert perdu, à plusieurs person-

nages de petiz enffans et cerisiers) und D. 322 (à plusieurs personnages de petiz enffans et arbres, et une rivière, oú les enffans se baignent). Vgl. D. 284.

[13] a. a. O., D. 223.

[14] Krumbacher, a. a. O., S. 211 u. 212.

[15] Auch von ihm ſind einige Ekphraſen erhalten, die aber vielleicht ebenfalls ſeinem Bruder zuzuſchreiben ſind. Krumbacher, S. 212.

[16] Publiziert von Boiſſonade Anecdota nova, Paris 1844, p. 329—346.

[17] Ich verweiſe nur auf die altflandriſchen Tafeln und Gebetbücher, auf die „verdures" der Teppiche dieſer Zeit (ein charakteriſtiſches Beiſpiel iſt bei Müntz, La tapisserie, S. 135, abgebildet), endlich auf das neuerdings vom Louvre erworbene Mädchenporträt des Piſanello (Gazette des beaux-arts 1893, II).

[18] Namentlich die Darſtellung der „Gaudia" (Tafel XXII, 4), ein edles Paar in einem Roſengarten, iſt hier intereſſant. Eine verwandte Darſtellung des „Ver" auf T. XVI, 5.

[19] S. darüber Krumbacher, a. a. O., S. 438 ff. § 254—260.

[20] Ein koſtbares Stück dieſer Art wurde vor einigen Jahren aus einem Privatpalaſte in das Museo Civico von Padua gerettet. Es iſt ein Arazzo von mehr als 9 Quadratmetern in Geviert, vielleicht aus einem Pariſer Atelier ſtammend, der, wie ich glaube, noch den letzten Jahren des 14. Jahrhunderts angehört; er bildet das einzig erhaltene (erſte) Stück eines Zyklus, der die Geſchichte des Jourdain de Blaye (aus dem karolingiſchen Sagenkreiſe) illuſtrierte. Die Aufſchriften ſind im Dialekt der Picardie. Intereſſant iſt das Stück auch dadurch, daß auf ihm der den Prolog ſprechende „Acteur" dargeſtellt iſt. Crescini, Frammento di una serie d'arazzi nel museo di Padova (mit ungenügender Abbildung) im Archivio storico dell'arte 1889, 415.

Zwei Kapitel aus der Biographie einer Stadt

1. Die Entstehung Venedigs

Wer etwa auf spätsommerlicher Wanderung, aus den Julischen Bergen herabsteigend, die Alpenpässe des Plöcken oder des Fellatales passiert hat, auf uralter Straße oder auf dem modernen Schienenweg, den nimmt, sobald ihn nur die engen schattigen Felswände der Klausen mit ihren braunen verwitterten Gebirgsnestern entlassen haben, die weite fruchtbare Friauler Ebene auf, mit ihren charakteristischen, im Grünen versteckten, flachgiebeligen und kubischen Landhäusern, mit ihren Maulbeer- und Zypressenbäumen, mit den in gleich laufenden Reihen gepflanzten Ulmen, an denen sich die reifenden Weinreben girlandengleich, wie zum Feste bereitet, von Stamm zu Stamm schlingen, ein lieblicher Anblick, der schon das Entzücken antiker Beschauer erregt hat[1]. Folgt er dann weiter abwärts, dem Meere entgegen, dem Lauf der Gewässer, die ihn von den Höhen herab zuerst als durchsichtig hellgrüne Gletscherbäche, dann als silberne Fäden in weit gedehnten, wild zerrissenen und schneeweiß blinkenden Gerölbetten begleitet haben, so bietet sich ihm ein höchst eigentümliches, bald idyllisches, bald tief melancholisches Stimmungsbild. Ist er doch in das Bereich der italischen Niederlande herabgestiegen, in jenes Zwischenreich zwischen Land und See, zwischen süßem und salzigem Gewässer, umweht von feuchtem Dunst, wo sich der Mensch wie ein Wasservogel ein Nest gebaut hat auf unsicherem, stets in Bewegung befindlichem Grunde. Dort winkt ja die seltsamste Stadt der Welt, Venedig, die „Dominante" der Adria. Die meisten führt wohl bald der lange Kunstbau des Eisenbahndammes, der nun die Wunderinsel an den modernen Verkehr kettet, sicher und bequem in kürzester Zeit von Mestre aus hinüber, und nur wenige haben Lust, Muße und Anlage zu unmoderner Träumerei genug, um sich dem Zauber der verlassenen Lagunenlandschaft, freilich auch ihren Fieberdünsten und ihren Stechmücken zu überlassen.

Hier ist das Land so deutlich wie nirgends mehr eine Schöpfung der Flüsse und des Meeres, freilich auch oftmals eine Beute beider, nur bewohnbar durch die rastlos schaffende Menschenhand, die Kanäle gräbt,

Flüsse ableitet und verbindet, und sorgenvoll die schützenden Dämme wahrt, seit überhaupt Menschen diese Gestade bebauen. In zahllosen Krümmungen schleppen sich die Flüsse, in der trockenen Zeit nur durch mechanischen Druck, nicht mehr von lebendigem Gefälle getrieben, durch das Röhricht der versumpften Niederungen und schleichen endlich träge in die Salzflut, ihr Wasser weit hinaus mit dem der Lagune mischend. Aber zur Regenzeit, im Frühling und Herbst, unter dem Sausen des gliederermattenden Scirocco, wirbeln sie, über die Ufer schwellend, trübe, erdige Fluten dahin; dann werden Geröll, Erdreich und Senkstoffe aller Art weit hinaus ins Meer geführt, es bilden sich Inselrücken, Nehrungen und Dämme, wie das ganz in historischer Zeit entstandene, meilenweite Delta des Po; kleinere und größere Strandseen werden durch sie vom Meere geschieden, oft künstlich gehegt zur Fischzucht, die sogenannten valli, deren bedeutendste die von Comacchio zwischen Ravenna und Ferrara sind, berühmt durch ihre schmackhaften Aale. Das ist das eigentliche Zwischenreich von Land und Meer, wohin der belebende und reinigende Atem der See, Ebbe und Flut nicht mehr dringen kann, die Region feuchter Fieberlüfte, mißtöniger Sumpfvögel, Frösche und Moskitos, die sogenannte Laguna morta, wie sie auch den Eisenbahndamm von Mestre gegen S. Giuliano begleitet.

Nur durch unablässiges Überwachen der Wasserflut, durch sorgsames Behüten vor Versandung und Versumpfung konnte Venedig sich und seine Lagune lebendig erhalten und vor dem Schicksal seiner versunkenen Mutterstädte bewahren; man begreift die stete Sorge, die die Serenissima diesen Angelegenheiten zuwandte: eine eigene Behörde, der gravissimo magistrato sulle acque[2], wachte über der Lagune Venedigs, aus deren weiten Becken die einmündenden Flüsse nach Norden und Süden hin abgeleitet wurden. Es war nicht ausschließlich politisches Expansionsgelüste, sondern ein Gebot der Selbsterhaltung, das die Signoria dazu trieb, der Herrschaft der Souveräne auf der Terra ferma, vor allem der Carrara in Padua, ein Ende zu machen; solange sie nicht wenigstens den Unterlauf der Flüsse ihres Hinterlandes in Besitz hatte, hingen ihre vitalsten Interessen an Gnade und Ungnade der kleinen Gewaltherrscher des Festlandes. Die Mißachtung dieser alten, weisen Maßregeln hat sich in neuester Zeit bitter an Chioggia gerächt; seit der Einleitung der Brenta in ihre Lagune machte die Malaria immer größere Fortschritte und erst in diesen Tagen, nach mehr als zehnjähriger Arbeit, hat man durch Eröffnung eines neuen Fluß-

bettes dem Übel gesteuert[3]. Diese Flußläufe und Kanäle vermitteln aber auch den Schiffsverkehr weit ins Land hinein; auf dem Brenta-Kanal fährt man noch heute von Fusina bis unter die Tore von Padua an den malerischen Landhäusern und Villeggiaturen der alten Venezianer vorbei, deren Krone die fürstliche Villa der Pisani in Strà bildet. Die größte Wasserstraße, der Po, hat freilich durch die Eisenbahn ihre alte Bedeutung verloren.

Aus den Tümpeln und Teichen der Laguna morta tritt man fast unvermerkt in das Gebiet der lebendigen, strömenden Lagune hinaus, die, von unzähligen natürlichen und künstlichen Wasserstraßen durchschnitten, den Schiffen aller Art sichere und ruhige Fahrt gestattet. Denn gegen das offene Meer hin ist sie durch eine Reihe langgestreckter Düneninseln, deren bedeutendste der Lido von Malamocco ist, geschützt; durch fünf Mündungen (porti) strömen zur Flutzeit die Wasser der Adria herein und verzweigen sich, überallhin Leben und Erfrischung bringend, durch die viel verästelten Kanäle, die man deshalb schon in alter Zeit höchst treffend dem Arteriensystem des menschlichen Körpers verglichen hat. Die Gezeiten des Meeres üben hier wirklich die Geschäfte der Sanitätspolizei; sie verscheuchen die Miasmen des Herbstes, und zur Ebbezeit kann man das Schauspiel genießen, wie aus dem Schoße der Stadt aller Kehricht und Abfall in lustiger Strömung gegen das Bacino di S. Marco hinausschwimmt. Dem Neuling wird alsdann ein anderer ungewohnter Anblick zuteil. An Stelle der einheitlichen, weit gedehnten, farbig schillernden Wasserfläche zeigen sich neben den eigentlichen Inseln eine Menge von flachen Rücken und Schlammbänken mit und ohne Vegetation, zwischen denen die Adern des Verkehrs, denen niemals das Wasser fehlen darf, die größeren und kleineren Kanäle dahinlaufen; eingerammte Pfähle, hin und wieder mit Laternen und Heiligenbildern versehen, dienen als Wegweiser in diesem Labyrinth. Die Venezianer unterscheiden zwischen den „velme", den niedrigen Schuttanhäufungen der Flüsse und des Meeresschlammes, die fast aller Vegetation bar sind, und den höher gelegenen „barene", dicht verwachsenen Rücken, die nur selten überschwemmt sind. Diese sind das Revier der zahlreichen Wasservögel, hier nistet die gesangreiche „calandra", die Lerche der Lagunen, hier sind die Jagdgründe der venetischen Nimrode, die, ausgestreckt in ihrem kleinen Nachen, hinter der abenteuerlich langen Entenflinte auf einen guten Fang lauern. Tobt aber draußen in der jähzornigen Adria die Bora oder der Äquinoktial-

sturm, dann schlagen wohl wilde Springfluten auch über diese flachen Rücken hinweg, das Wasser steigt bedrohlich, so daß die Gondeln selbst in der Stadt nicht mehr die Brückendurchlässe zu passieren vermögen; der Markusplatz wird überschwemmt, und wer ihn trockenen Fußes überschreiten will, muß sich den kräftigen Armen eines Facchin anvertrauen. Zum Schutze gegen solche verheerende Sturmfluten, deren eine in grauer Vorzeit das alte Malamocco ins Meer riß, hat die Republik ihr letztes großes Werk, die Murazzi von Pelestrina und Sottomarina, aufgeführt, ihr gigantisches Vermächtnis an die Nachwelt.

Der Boden der Lagune ist in fortwährender Bewegung begriffen; die Ablagerungen der Flüsse erhöhen immer mehr seine Oberfläche, so daß die Kanäle nur durch fortwährende Ausbaggerungen schiffbar erhalten werden können. Infolge dieser Erhöhung steigt aber auch die Linie des höchsten Flutstandes immer mehr, so daß die Krypta von S. Marco jetzt fast immer unter Wasser ist und das Pflaster der Piazza in neuerer Zeit um ein beträchtliches höher gelegt werden mußte. Das alte Ziegelpflaster des 15. Jahrhunderts liegt jetzt 11 Zentimeter unter der alta marea. An anderen Orten der Lagune hat dafür wieder das Meer seine zerstörende Kraft bewiesen. Ganze Inseln sind verschwunden, wie Ammiana und Costanziaca; die Düne, die einst vor Grado lag, ist unterwaschen und weggespült worden. Dazu kommen die geologischen Veränderungen des Lagunenbodens selbst. Während der Po sein Stromdelta alljährlich um 70 Meter vergrößert und die Küste der ehemaligen Seestadt Ravenna jedes Jahrhundert 230 Meter an Terrain gewinnt, sind lange Strecken dieses Gebietes in beständigem langsamen Sinken begriffen. Man hat ausgerechnet, daß Ravenna in jedem Jahrhundert um 15 Zentimeter sinkt, während sich das Flußbett des Po durch die starken Ablagerungen immer mehr erhöht, so daß die Stadt Ferrara fast 1 Meter unter seinem Flußspiegel liegt.

Und so ist hier das eigentliche Gebiet der sagenhaften nordischen Vineta, deren Name so wundersam an dies Land anklingt. Wer etwa an einem stillen Spätsommertag in einsamer Barke die Gestade entlang fährt, die einstens die alte Dogenstadt Eraclea getragen haben, der kann im ungewiß schillernden, abendlich beleuchteten Wasser noch hie und da unförmige Trümmer von altem Mauerwerk erspähen und, ist er ein Sonntagskind, die Glocken der versunkenen Stadt tönen hören. Ein Kranz blühender Städte umgab einst, wie Wasserrosen auf schwankem

Stengel und so vergänglich wie diese, die Inseln des Rialto, auf denen ihre glücklichere Erbin und Tochter Venedig erstehen sollte. Jetzt liegen sie im Meere oder landeinwärts in Sümpfen begraben und nur wenige haben sich, zu Schemen geworden, bis auf unsere Zeit erhalten.

Das Bereich der italischen Niederlande streicht bekanntlich in einem weiten Bogen, fast am östlichen Fuße des Apennin, bei den Salinen von Cervia unterhalb Ravenna beginnend, bis zu den Ausläufern der Karnischen Alpen bei Duino, und umfaßt vier getrennte Gebiete: die ehemalige Lagune von Ravenna, jetzt die Strandseen von Comacchio umfassend und bis gegen Ferrara hin sich erstreckend; dann die venezianische Lagune von Chioggia bis zur Mündung des Sile, endlich das versandende, fast verlassene Strandgebiet von Caorle und das nicht minder verödete von Grado und Aquileja im österreichischen Friaul.

Bereits um die Zeit, da Karthagos Galeeren die Gewässer beherrschten, auf denen einst die Flagge des Markuslöwen wehen sollte, waren die Dünen der Adria, damals freilich von ganz anderem Aussehen als heute, blühend und handelskräftig. Das ganze Hinterland vom Gardasee bis zu Mincio und Po und ostwärts bis zum Tagliamento war von einem Volke besetzt, das, ebenso wie die anderen Stämme Oberitaliens nicht italischen Ursprungs, erst spät seine heimatliche Sprache mit derjenigen Latiums vertauschte, den Venetern, deren Name sich auf ihre heutigen Nachkommen vererbt hat und in der Herrin der Adria zu neuem Glanze entstanden ist. Alte Tradition und die dürftigen Reste ihrer Sprache kennzeichnen sie als illyrischen Stamm, also mitten inne zwischen Latinern und Griechen stehend, doch den letzteren näher als den ersteren und mit ihnen durch vielhundertjährige Gemeinschaft verbunden. Daß die ethnischen Eigentümlichkeiten eines Volkes aber nicht verloren gehen, auch wenn es sein angestammtes Idiom mit einer anderen, mächtigeren Verkehrssprache vertauscht, davon kann man sich besonders in Oberitalien überzeugen. Denn noch heutzutage behaupten die Bewohner der Gallia cisalpina ihre alten Sitze, durch die Dialekte scharf geschieden, in denen die Phonetik ihrer verklungenen Ursprache trefflich bewahrt ist. Noch sitzen die Ligurer an dem schmalen Küstenstreif der Seealpen; in einem breiten Keil haben sich (im 5. Jahrhundert v. Chr.) die gallischen Kelten von den Hochtälern Piemonts herab durch die fruchtbare Poebene bis in die Emilia und ans Meer hin eingeschoben (Ager gallicus), die Etrusker und die ihnen verwandten Rhäter auseinander und in die Alpen und über den Apennin

drängend und die italischen Umbrer auf die Waldgebirge der heute noch nach ihnen benannten Landschaft beschränkend. So wurden sie Nachbarn der Veneter. Wer heute noch den Mincio oder Po überschreitet, dem klingen statt der gequetschten konsonantenreichen, unlieblichen Nasallaute des Gallo-italischen die sanften, weichen, lispelnden Formen des venetischen Dialekts entgegen, zuweilen lang und klangvoll austönend, wie es Schiffern ziemt, die über die rauschende Wasserfläche hin sich zurufen; Eigenheiten des altvenetischen Idioms sollen sich überraschend treu in dieser Mundart erhalten haben.

Das Gestade im innersten Winkel der Adria galt den Alten als ein Wunderland. Dort, an den Quellen des rätselhaften Timavus, der aus drei Felstoren hervorbrechend, nach mächtigem, aber nur stundenlangem Laufe ins Meer eilt, in dessen Forsten noch in historischer Zeit Herden von Auerochsen weideten, dort landeten einst die Argonauten, die Heroen der griechischen Kolonisation. Padua rühmte sich, eine Gründung des Stammvaters der Veneter, des aus Troja geflüchteten Antenor, zu sein, dessen Grab, ein altrömischer Sarkophag, noch heute ein Wahrzeichen der Stadt ist; an den Ufern des Po wurde die anmutige Sage von Phaethon lokalisiert, dessen Schwestern, in Schwarzpappeln verwandelt, die goldigen Tränen des Bernsteins weinten. Vom baltischen Norden kam dies kostbare Harz über die Alpenstraßen her, in Saumtierkarawanen, auf die Stapelplätze der Veneter, um zu einem namentlich von den Barbaren sehr gesuchten Schmuck verarbeitet zu werden; von der Emsigkeit dieses Handelsverkehrs geben noch die altvenetischen Inschriften Kunde, die sich ehedem an dem jetzt wenig begangenen und einsamen Höhenpaß befanden, aus dem kärntnerischen Lessachtal nach der deutschen Bergwerkskolonie Timau (Tischlwang) in der Carnia führend. Denn die Vorfahren der Venezianer waren schon ein zivilisiertes, Handel, Ackerbau und Seefahrt treibendes Volk, ganz unähnlich ihren unruhigen Nachbarn, den gallischen Streithähnen; dem Kriegshandwerk wenig hold, wenn sie auch in der Gefahr das Schwert tapfer und erfolgreich zu führen wußten; von feinem politischen Sinn, wie sie denn die Bedeutung Roms früh erkannten und sich allezeit als zuverlässige Bundesgenossen der künftigen Weltmacht erwiesen haben; noch in der Kaiserzeit durch Strenge und Einfachheit der Sitten so hervorragend, daß selbst der lockere Martial (XI, 16) ihnen sein Lob nicht versagen kann, und noch unter Nero der Paduaner Pätus Thrasea, ein Lieblingsheld des Tacitus, der verderbten römischen Haupt-

stadt ein heroisches Beispiel von Seelengröße und Mannestugend gab. Und was der alte Herodot schon über die Art der Versorgung heiratsfähiger Mädchen bei den Venetern zu erzählen weiß, das stimmt ganz zu dem praktischen, auf das Gemeinwohl stets bedachten Sinn der späteren Venezianer, den sie in ihren zahlreichen Wohltätigkeitsanstalten so glänzend bewährt haben. Bei ihren jährlichen Heiratsmärkten mußten die schönen und reichen Mädchen eine Art Steuer errichten, die ihren armen und häßlichen Mitschwestern als Ausstattung zugute kam, eine Institution, die wohl den Neid neuerer Zeiten zu erwecken imstande ist.

Die alten Veneter waren aber auch ein kunstfertiges Volk. Außer dem Bernsteinschmuck wußten sie künstliche Glas- und Mosaikarbeiten[4] zu verfertigen, wie ihre späten Enkel; man weiß, welche Rolle im venezianischen Staat die eifersüchtig gehütete Glasindustrie Muranos gespielt hat. Und wie ihre Nachkommen heute noch ihr nationales Gerät, die kupfernen Brunneneimer (sechi), mit zierlich altertümlicher Treibarbeit auszustatten wissen, so haben schon die alten Veneter ähnliche Gefäße für den Export nach den Nachbarländern angefertigt, und diese sogenannten situlae, wie sie in großer Anzahl namentlich in unsern Alpenländern (das schönste Exemplar stammt aus dem krainerischen Watsch bei Littai), aber auch in der Emilia zutage kamen, bieten uns in ihrem reichen figürlichen Schmuck ein interessantes Abbild altvenetischen Lebens. Es ist bezeichnend, daß sie fast durchaus Szenen aus den nationalen Festen aufweisen; haben diese doch auch später, bis zum Falle der alten Republik, den heiteren Hintergrund nicht nur der venezianischen Kunst, sondern des ganzen öffentlichen Lebens überhaupt gebildet. Wir wissen, daß solche Feste, deren religiöser Charakter uns nicht mehr klar ist, noch in römischer Zeit in Padua gefeiert wurden; sie bestanden in gymnastischen und musischen Preiskämpfen. So ziehen die Ahnen Venedigs in ihrer seltsamen Tracht und Bewaffnung an uns vorüber; in sonderbar geformten Jesuitenhütlein oder in der eigentümlichen Schiffermütze, die als corno ducale das Abzeichen des venezianischen Staatsoberhauptes wurde[5]; im langen Radmantel, mit dem sie sich so sorgsam Mund und Nase verhüllen, wie noch heute ihre Nachkommen, wenn eine kalte Tramontana über die sonnige Riva saust. Und wenn Livius, selbst ein venetisches Landeskind, von Regaten zum Andenken an einen glorreichen Sieg der Paduaner über eine abenteuernde Flibustierschar zu berichten weiß, so erkennen wir auch darin die Sinnesart des Volkes und die

Zähigkeit, mit der sich auf dem schwanken Boden der Lagune uraltes Leben erhalten hat.

Der äußere Aspekt jener Küsten war vor zweitausend Jahren freilich ein anderer, auch abgesehen von den Veränderungen des Bodens. Ausgedehnte Waldungen, von denen die Pinienforste von Ravenna, von Brondolo hinter Chioggia (bis zur Etsch bei Cavanella reichend) und die des Belvedere bei Grado nur noch kümmerliche Reste sind, in denen noch die alten Dogen bei Caorle und Jesolo auf Schwarzwild und Hirsche jagten, wechselten mit üppigem Weideland, auf denen die berühmten venetischen Rennpferde sich tummelten, im alten Hellas einst ebenso geschätzt, wie von den Heutigen die englische Zucht. Aber das unermeßliche, nur dem Einheimischen kundbare Netz von Wasserstraßen wurde wie heute befahren[6], und Martial weiß trefflich die einschläfernde Melancholie zu schildern, mit welcher die gleichförmige Bewegung der Barke, in leisem monotonen Ruderschlag über den schläfrigen Wassern hin, die Sinne umfängt. Und Livius (X, 2) hat uns ein ungemein anschauliches Bild der eigentümlichen Szenerien der Lagunen hinterlassen, wenn er den abenteuerlichen Einbruch des Spartanerkönigs Kleomenes in die Gewässer von Padua und die Zerstreuung der Freibeuterscharen durch seine Landsleute schildert. Die ausgesandten Späher meldeten, daß hinter einem schmalen Küstenstreifen — dem Lido — sich stagnierende, doch mit den Meeresfluten in Verbindung stehende Gewässer ausbreiteten; weiterhin erblickte man angebautes Land, in der Ferne schlossen Hügel — wohl die duftige Euganeenkette, die man ja oft im Abendschein erblickt — die Aussicht ab. Auch berichteten sie von der Mündung eines sehr tiefen Flusses, der wohl größere Schiffe aufzunehmen geeignet wäre — es ist die alte Mündung der Brenta bei Fusina. Dorthin steuerte nun Kleomenes seine Flotte. Da die schweren Schlachtschiffe der Griechen aber hier nicht weiter fahren konnten, schiffte er einen Teil seiner Mannschaft auf kleineren Fahrzeugen aus und drang auf diesen weiter stromaufwärts. Plündernd und sengend verbreiteten sich nun die wagehalsigen Piraten über das friedliche Land. Die Kunde des Einfalls flog nach Padua; dort stand die Bürgerschaft, ihrer unruhigen gallischen Nachbarn halber, stets unter Waffen; flugs ward die Jugend in zwei Haufen geteilt, der eine gegen die Marodeure dirigiert, der andere auf Umwegen gegen die bei den kleinen Schiffen zurückgebliebene Besatzung, die bald überwältigt war. So brach ein furchtbares Gemetzel über die zerstreuten Spartanerscharen

herein. Auf ihren kleinen, schnellen, für die Lagunenfahrt gebauten Flachbooten überraschten dann die Paduaner die ahnungslose Flotte des Königs selbst, die in wilder Unordnung flüchtete, wobei einzelne Schiffe in den unbekannten Gewässern auf Untiefen gerieten und eine leichte Beute der Nachdrängenden wurden. Kleomenes gewann kaum mit dem fünften Teil seiner Flotte das Freie; die ganze Behendigkeit des wehrhaften Schiffervolkes, das seine Penaten verteidigt, offenbart sich in dieser raschen Schilderung des Livius. Noch zu seiner Zeit sah man die Spolien dieses Sieges, Schiffsschnäbel und lakonische Waffen, im alten Tempel der Juno zu Padua. Alljährlich wurde aber das Andenken dieser erfolgreichen Tat durch Scheinkämpfe zu Schiff auf dem die Stadt durchströmenden Bacchiglione gefeiert.

Unter den reichen Städten dieses Gebietes nimmt das alte vorrömische Ravenna die erste Stelle ein. Eine altetruskische Gründung, später im Besitz der Umbrer, liegt es heute im gallo-italischen Dialektgebiet und hat auch im Altertum, ebenso wie das nördliche Aquileja, ethnographisch niemals zum Veneterland gehört. Aber die Lebensbedingungen sind hier die gleichen wie im ganzen Lagunengebiet, und so ist Ravenna recht eigentlich das Urbild des späteren Venedig.

In jenen längst vergangenen Tagen lag die Stadt mitten in der Lagune; die Landschaft mit ihren Kanälen und Deichen erinnerte die Alten an das ägyptische Nildelta, sowie wir Moderne an Holland denken, mit dem die italischen Niederlande ja auch noch in anderer Hinsicht zu vergleichen sind. Wie heute ging aller Verkehr zu Schiffe vor sich, große schwerfällige Barken brachten die Lebensmittel herbei und holten das Heu von den Wiesen der Inseln. Wie heutzutage Malamocco, so stand damals die Umgegend von Ravenna im Rufe, das schmackhafteste Gemüse, besonders Spargel, zu ziehen[7]. Die Verse eines römischen Dichters malen uns die charakteristische Figur des ravennatischen Gondolier, wie er lässig über sein schweres Ruder gebeugt durch die stagnierenden Fluten seiner heimatlichen Lagune dahinfährt[8]. Auch sonst entspricht das Bild der Stadt, wie es uns die Alten entwerfen, völlig dem späteren Venedig. Sie war von Kanalstraßen durchzogen, Brückchen und Überfuhren vermittelten die Verbindung zwischen Haus und Haus, die Barke war das einzige Verkehrsmittel. Täglich drang die Flut mit großer Stärke in die Stadt und säuberte sie von den Miasmen der Abfälle; die Luft war daher als so gesund und stärkend berühmt, daß noch in römischer Zeit die bekannte Fechterschule hierher verlegt wurde.

Wie das älteste Venedig war ferner das alte Ravenna, gleich den anderen Orten dieses Gebiets, ein städtisch angelegtes Pfahldorf; die Häuser, größtenteils aus Holz errichtet, ruhten auf einem Fundament von starken Lärchenstämmen, die tief in den Schlammgrund eingerammt waren. Noch zu Vitruvs Zeit flößte man dies wichtige Baumaterial auf dem Po in die Stadt. Der Pfahlbau, bekanntlich noch heute von primitiven Völkerschaften geübt, war ja in der Poebene seit unvordenklicher Zeit zu Hause. Nicht nur im Gardasee und im kleinen Lago Fimon bei Vicenza hat man Reste von Pfahldörfern gefunden, noch zahlreicher sind die altitalischen Niederlassungen, die sogenannten Terremare in der Emilia, die auf festem Boden stehen[9]. Man muß sich eben erinnern, daß das Poland damals eine waldbedeckte, durch die häufigen Überschwemmungen morastige und grundlose Flur war. Von den Dörfern dieser Urbewohner Italiens, unter deren hoch auf Pfählen stehenden Strohhütten sich der Unrat häuft, bis zu den Pilotenhäusern der ravennatischen Lagune ist allerdings ein Weg wie von uranfänglicher Barbarei zu städtischer Zivilisation; aber der verbindende Faden ist da, so dünn er auch sein mag.

Überall finden wir im alten Ravenna Züge, die uns an das heutige Venedig erinnern. Martial (III, 93) erwähnt schon den nervenerschütternden Gesang der Zanzalen, die wie höllische Schwarmgeister den Pfühl des Neulings umtanzen. Trinkbares Wasser war nur in Zisternen zu finden, wie ehedem in Venedig, zumal bevor die jetzige treffliche Quellenleitung vom Sile her die Stadt versorgte. Wir verstehen Martials Witz (III, 56, 57), wenn er sich zu Ravenna lieber eine Zisterne als einen Weingarten wünscht, und wenn er scherzt, daß ihm dort ein geriebener Schankwirt, da er gemischten Wein begehrte, reinen kredenzt habe; denn das Wasser steht fast höher im Preise. Wenn er aber (III, 93; XI, 22) vom Gequak der Frösche und vom widrigen Geschrei der Sumpfvögel um Ravenna spricht, so dürfen wir darin vielleicht ein Anzeichen der beginnenden Versumpfung dieser Stadt erkennen, die noch in augusteischer Zeit die wichtigste Flottenstation der Römer in der Adria war. Aber Ravenna ist damit nicht wie so viele andere Lagunenstädte der Verödung und Vereinsamung verfallen, es ging vielmehr erst jetzt seiner weltgeschichtlichen Bedeutung entgegen. Vom 5. Jahrhundert an ward es bekanntlich die Hauptstadt Italiens, Residenz der letzten römischen Kaiser, dann der Gotenkönige, endlich der byzantinischen Statthalter, zugleich der Sitz eines mächtigen Erzbistums[10]. Damals lag Ravenna schon völlig auf festem Boden, nur von einem

Arm des Po bewässert, auf dem man von der Emilia aus zu Schiff in die Stadt gelangen konnte, durch die ansehnliche Vorstadt Cäsarea mit seinem Hafen Classis verbunden. Aber auch dieser war schon im Versanden, und der Gote Jordanes erzählt, daß sich an Stelle des Mastenwaldes nunmehr ein Wald von Obstbäumen in schönen Gärten zeigte. Rings von Sümpfen umgeben, nur an einer einzigen schmalen Furt von Süden her zugänglich, in nahezu unangreifbarer Lage, war die Stadt den bösen Einflüssen der Sumpfluft durch ihre herrliche, auf altem Meeresboden entsprossene Pineta entrückt, noch heute ein Ruhm und Schutzwall der Stadt, schon von Dante in unvergänglichen Strophen gepriesen. Doch das Schicksal kam auch über die Stadt Theoderichs. Noch im 14. Jahrhundert Sitz des fürstlichen Hauses der Polenta, in deren Schutz der größte Florentiner sein müdes Haupt zur Ruhe legte, kam sie später unter venezianische Oberhoheit und hat an den Weltschicksalen fürderhin nur noch passiven Anteil genommen. Jetzt liegt sie fast eine geographische Meile weit vom Meere[11], ihre mächtigen Kirchen und Paläste verfallen, in ihren öden Straßen wächst das Gras; Cäsarea ward ein armseliges Dorf und Classis ist gänzlich vom Erdboden getilgt. Nur die große, verwahrloste Basilika des hl. Apollinaris steht noch aufrecht, mit ihren merkwürdigen verblichenen Mosaiken, inmitten einer melancholischen Sumpflandschaft.

Weiter nördlich von Ravenna erhob sich im grauen Altertum eine mächtige Handelsstadt, Spina genannt, deren Umrisse uns nur noch schattenhaft vorschweben. Denn Spina war schon zu Strabos Zeit ein armes Dörfchen, dessen Name noch an dem Weiler Spinazzo haftet, im 1. Jahrhundert v. Chr. schon 90 Stadien vom Meere entfernt. Aber einst war es eine gebietende Seestadt, die älteste Vorgängerin Venedigs in diesen Gewässern. Sie rühmte sich griechischer Gründung und Abstammung und soll in Delphi, dem Zentralheiligtum der hellenischen Welt, eines der reichsten Schatzhäuser besessen haben.

Ein glücklicherer Stern hat einer ihrer Rivalinnen geleuchtet, die den stolzen Anspruch erhebt, daß nach ihr das Adriatische Meer benannt worden sei. Freilich schlagen die Meereswellen längst nicht mehr an Adrias Mauern, ja es liegt unter allen anderen am weitesten, an 25 Kilometer, von der See entfernt und erweist sich jetzt als ein stilles, leidlich behäbiges Landstädtchen mit einem ansehnlichen Dom, bereits im venetischen Sprachgebiet belegen, seit alter Zeit der Sprengel eines jener kleinen Landbischöfe[12],

an denen Italien so reich ist. Aber einstens lag es in der Lagune, gleich Ravenna eine hölzerne Pfahlstadt; in seinem Boden hat man Pilotenreste gefunden. In den Tagen seiner Blüte hatten die Griechen hier große Faktoreien, von denen besonders die zahlreichen Vasenfunde, in einem interessanten Lokalmuseum vereinigt, beredtes Zeugnis ablegen[13].

Auch Livius' Vaterstadt, das gelehrte Padua, gehört eigentlich zum Lagunengebiet, da es durch Kanäle mit dem Meer in Verbindung steht. Noch heute legen die Barken von Fusina an seinem Gelände an. Einst besaß Padua auch einen äußeren Hafen draußen am Meere, wahrscheinlich das spätere Malamocco, in dessen Nähe ja der Pirateneinfall des Kleomenes stattgefunden haben mag. Man muß sich eben vor Augen halten, daß die Küste damals einen ganz anderen Zug hatte als heutzutage. Wo jetzt ein versandeter Dünenzug unterhalb von Chioggia, noch deutlich erkennbar, hinstreift, da war noch in der späteren Kaiserzeit die Fahrt innerhalb der sogenannten „sieben Meere" durchaus im Innern der Lagune, von Ravenna bis Aquileja hin, möglich. Doch ist Padua stets eine Binnenstadt gewesen und darum auch niemals dem Schicksale verfallen, das eine blühende und mächtige Nachbarstadt von klangvollem Namen, Altinum, das sagenumwobene Vineta der Lagune, betroffen hat.

Altinum war wiederum ursprünglich eine hölzerne Pfahlstadt, die drittbedeutendste Gründung an diesen Küsten nach Ravenna und Aquileja. In der römischen Kaiserzeit durch Industrie und Handel blühend und von großem Wohlstand, war es damals schon mit prächtigen steinernen Gebäuden geschmückt, denn aus einer Inschrift wissen wir, daß Tiberius Säulenhallen und Paläste aufführen ließ. Martial, der an der Lagune so zu Hause war, daß er seine Tage in behaglicher Altersmuße dort zu beschließen wünschte (IV, 25), preist die mit Landhäusern und Gärten prangenden Gestade Altinums, die er mit dem berühmten Bajä, dem antiken Biarritz, zu vergleichen keinen Anstand nimmt, und die Korrespondenz des jüngeren Plinius zeigt, daß dort auch an fein gebildeter Gesellschaft kein Mangel war. Noch in altchristlicher Zeit blühte die Stadt; sie war Sitz eines Bischofs und zahlreiche glänzende Basiliken erhoben sich in ihr. Sie hat selbst die Stürme der Völkerwanderung leidlich überdauert und ist erst in den Kämpfen zwischen Byzantinern und Langobarden im 7. Jahrhundert zugrunde gegangen. Ihr Name haftet noch an einem kleinem Dorf in der Nähe; aber der Pflug geht über ihre Stätte und auf ihrem von fernher in der Lagune sichtbaren Hügelrücken, den motte

di Altino, im Herbst ein ergiebiges Jagdgebiet, grünen Weingärten und Felder. Noch dringt die Flut bis hierher und noch werden an ihrem Gelände die schmackhaften Fische und Muscheln, gò und pedocchi, gefangen, die selbst der römische Gourmand nicht verschmähte[14]. Häufig stößt die Pflugschar auf alte Mauerreste und Steintrümmer; war doch Altinum der Steinbruch, aus dem zum großen Teile die Tochterstadt Torcello, wie später Venedig, in dem seine Inschriften und Skulpturfragmente zerstreut sind, erbaut wurde. Noch lebt der Reichtum der Stadt in der Volkstradition Venedigs fort. Auf ihrer Ruinenstätte ist es nicht geheuer; besonders auf der sogenannten pezza dell' oro hausen Dämonen, die Geister des abgeschiedenen Heidentums, und hüten unermeßliche Goldschätze. Das Haus Ziani sollte seinen Reichtum einem solchen glücklichen Funde verdanken; mancher arme Teufel machte sich heimlich auf, um nächtens nach Gold zu schürfen, so daß der venezianische Volkshumor in den alten Stegreifkomödien wie: „Pantalon in Altin cava tesori" sich selbst verspottete.

Wie Padua standen und stehen auch noch einige andere Städte des nördlichen Lagunengebiets, Opitergium und Julia Concordia, durch ihre Flußläufe mit dem Meere in Verbindung. Das moderne Oderzo ist noch ein freundliches Landstädtchen im Trevisanischen, Concordia (Sagittaria) aber, das seinen altrömischen Munizipalnamen treu bewahrt hat, ist nur noch ein Flecken mit ungesunder Luft, dessen alte Größe ein stattlicher, neuerdings restaurierter Dom und ein uraltes Baptisterium künden; sein Bischof residiert in dem nahen, erst im späteren Mittelalter gegründeten Portogruaro, dessen Melancholie aber auch sprichwörtlich geworden ist. „Raneri (Grillenfänger) di Portogruaro", pflegt man in Venedig zu sagen; die Physiognomie dieses kleinen venezianischen Landstädtchens zu Ende des vorigen Jahrhunderts, das sich bestrebt, im friaulischen Lande ein Abklatsch von S. Marco zu sein, hat Ippolito Nievo in seinen köstlichen „Erinnerungen eines Achtzigers" mit unübertrefflicher Meisterschaft geschildert.

Am äußersten Ende des nördlichen Lagunenrandes, schon nahe gerückt den Bergen, die ihren majestätischen Hintergrund bilden, thront die alte Patriarchenstadt Aquileia, in Römerzeit eine Militärkolonie und Emporium des Handels mit den Alpenländern, dann Sitz eines der mächtigsten geistlichen Fürsten, ein zweites Rom, mit prachtvollen Gebäuden geschmückt. Attilas Horden brachen ihre Größe; obgleich wieder aufgebaut, führte sie nur noch ein Schattendasein, als nomineller Sitz des mächtigen, kriegerischen

Patriarchats, das fast ganz Friaul (darum noch heute la Patria genannt) umfaßte. Mehr und mehr verfiel sie den Sümpfen und ihrer Fieberluft, bis endlich im 18. Jahrhundert ihr geistlicher Besitz und ihre Schatzkammer zwischen den beiden neuen Erzbistümern von Udine und Görz aufgeteilt wurde. Heute ist Aquileja nur noch ein regellos zerstreutes Fischerdorf; bis auf den alten imposanten Dom ist die glänzende Stadt der Kirchenfürsten wie hinweggefegt von der Erde; denn was die Bauluft früherer Jahrhunderte nicht weggeschleppt hatte, das fiel dem Spaten der Ingenieure, die auf Maria Theresias Geheiß das segensreiche Werk der Entsumpfung begannen, zum Opfer.

Während sich das Leben der venetisch-römischen Zeit vorzugsweise noch an dem Küstenrande der Lagune abspielt, tritt diese selbst samt ihren Inseln erst mit der Völkerwanderung in die Geschichte ein. Es kann zwar keinem Zweifel unterliegen, daß diese Eilande schon seit alter Zeit von fleißigen Fischern bewohnt waren; die angeblich prähistorischen Funde jedoch, die man namentlich beim Umbau des Fondaco dei Turchi und bei S. Adriano gemacht zu haben glaubte, haben nicht Anspruch auf so hohes Alter. Überdies ist der Boden der Lagune reichlich mit Bauschutt von der Terra Ferma bedeckt und bietet daher keinen festen Anhaltspunkt.

Erst als die Barbarenstürme des Nordens über Italien hinbrausten, begann hier ein eigentümliches Treiben und Gären. Die Bewohner der Städte des Küstensaumes flüchteten sich und ihre Habe in die Sümpfe, auf die sicheren Laguneninseln, die ihnen jedenfalls wohlbekannt waren So entstand hier, wo Erde und Meer ineinanderfließen, auf einem Gebiet, das dem Landesunkundigen ganz ungewohnt, voll von Fährnissen ist — wie es einst die Spartaner des Kleomenes und später wieder die Franken König Pipins vor Rialto erfahren haben — neues kräftiges Leben. Ein großer Teil der neuen Ankömmlinge ließ sich seßhaft nieder und vermischte sich mit der eingeborenen Bevölkerung. Diese Flüchtlinge brachten die Güter der römischen Stadtkultur, staatliche und kirchliche Organisation mit[15], und so wurden in den fruchtbaren Schoß der Lagune, da und dort zerstreut, die Keime gelegt, aus denen sich am Ende die Wunderblume Venedig entwickeln sollte. Wir besitzen eine farbenreiche Schilderung ältesten Lebens in der Lagune, die der gewandten Feder eines der letzten Römer, des Ministers König Theoderichs, Cassiodorus

entstammt, und die um so wertvoller ist, als dieser die Lagunenlandschaft aus eigener Anschauung kennt. Wie die Nester von Wasservögeln schmiegen sich die Häuschen dieser zweiten Veneter, auf künstlich mit Faschinen und Dämmen erhöhtem Boden erbaut, in das ebbende und flutende Gewässer; wie auf dem Festlande das Hausvieh im Stalle des Bauern, so liegt hier die schnelle Barke in ihrem Schiffshäuschen. Gleich sicher weiß dies Volk auf dem hohen Meere, das seinen steten wundersamen Ausblick bildet, zu segeln, wie im ruhigen Wasser der Lagune innerhalb der künstlich erhaltenen Lidi. Dann scheinen die Schiffe wie über Wiesengrund zwischen den Feldern dahin zu gleiten — ein Bild, das man noch heute, etwa hinter S. Elena, in seiner seltsamen Poesie schauen kann. Das ächzende Zugseil leitet die schweren Lastbarken durch die Kanäle; auf ihnen kommt der süße Istrianer Wein von Aquileja her bis an den Hof des Gotenkönigs in Ravenna. Ihre besten Äcker sind die Salinen; Salz ist ihr Geld und ihr Reichtum. Hier herrscht noch die Sitteneinfalt des alten Venetien; ein Haus ist dem andern gleich. Inmitten der Wirrnis und Korruption seiner Zeit sieht Cassiodor fast einen Abglanz des goldenen Zeitalters in der demokratischen Gemeinschaft dieser fleißigen und wetterharten Matrosen und Fischer mit ihren frei gewählten Tribunen, nahezu unabhängig in ihrer schwer zugänglichen Lagune. So war dies Inselvolk beschaffen, das im Verein mit den Flüchtlingen der römischen Küstenstädte zu den Ahnen Venedigs ausersehen war.

Aber nicht die Zerstörung Aquilejas durch Attila, sondern das Heranrücken der nicht minder wilden Langobardenscharen im Jahre 568 gab das erste nachhaltige Beispiel jener Emigration, die später so zahlreiche Nachfolge fand und den Grund zu den eigentlichen Lagunenstädten legte. Damals floh der Patriarch Paulus mit seiner Gemeinde und mit dem Kirchenschatz in das Lagunengebiet des alten Hafens von Aquileja, Grado, wohin schon sein Vorgänger Secundus vor den Hunnen geflüchtet war. Der Zufluchtsort war trefflich gewählt; nach Norden hin wehrten die Sümpfe jedem Eindringling den Weg, der flache Dünenstrand mit seinen schwer zu findenden Häfen erschwerte aber selbst kleinen Schiffen das Ansegeln. So entstand hier ein neuer Patriarchensitz, dem später im langobardischen Schisma Aquileja als Rivalin gegenübertrat. Dieses Schisma fand endlich dadurch sein Ende, daß die Mutterstadt das kirchliche Haupt Landvenetiens, Grado aber das geistliche und politische Zentrum von Seevenetien wurde, als Sitz nicht nur der Metropolitane, sondern

auch der Tribunen zugleich ein Stützpunkt der oströmischen Macht. Griechische Künstler haben denn auch seinen altertümlichen Dom erbaut, dessen Campanile das Bild des Städtchens noch heute ebenso beherrscht, wie sein Abkömmling auf der Piazza di S. Marco das von Venedig.

Nicht äußere Feinde waren es, die das unbezwingliche Wassernest zu Falle brachten, es war ein viel mächtigerer Gegner, die Natur selbst. Unablässig fraß die See an seiner schützenden Düne, schon im 9. Jahrhundert mußten einige besonders gefährdete Kloster- und Kirchengebäude von ihrem alten Platze weg verlegt werden, da ihre unterwaschenen Mauern den Einsturz drohten. Wo sich einst fruchtbares Kulturland, wie auf dem heutigen Lido von Venedig, ausbreitete, da will man jetzt noch zuweilen, zur Zeit der Meeresstille, im ruhenden Wasser Trümmer von Mauerwerk sehen, und diese „tegnúe“ sind den Netzen der armen Sardellenfischer oft ein widriges Hindernis. Als Rialtos Stern im Aufsteigen war, wanderten die alten Familien nach und nach dorthin aus und gossen das edle Römerblut des alten Aquileja in die Adern des jungen Stadtgebildes. Noch, meint man, ist die Abkunft der Gradenigo in ihrem stolzen Namen erkennbar. Jetzt schlafen die edlen tribunizischen Geschlechter zumeist in ihren steinernen Särgen an S. Giovanni und Paolo; aber das gleiche Blut, das Venedig seine Dogen gab, mag noch in den Adern manches armen Fischers in dem armseligen, weltvergessenen Städtchen rollen, das heute Grado ist. Denn im 15. Jahrhundert wanderten endlich auch seine Patriarchen nach Venedig aus, wo sie längst einen stolzen Palast am Canal Grande besaßen, und mit der Übertragung des Patriarchenstuhls erlosch auch der letzte Glanz, der auf dem neuen Aquileja geruht hatte. Seitdem taucht Grado in das Dunkel der Vergessenheit hinab; seine Bevölkerung mindert sich mit der fortschreitenden Versumpfung. Erst in neuester Zeit haben sich seine Verhältnisse etwas gebessert, seitdem es ein von Jahr zu Jahr mehr besuchter Badeort Österreichs geworden war.

Am äußersten Rande der nach Grado hinstreichenden Küste liegt der vergessenste Ort vielleicht der ganzen Lagune, kaum jemals von eines Fremden Fuß betreten, das Städtchen Caorle (Caprulae), eine Gründung der Flüchtlinge von Oderzo und Concordia, deren Hafenplätze sich einst hier befanden. In alten Tagen war Caorle keine unbedeutende Stadt; von seiner Blüte legt noch sein alter, wohl erhaltener Dom, dem 11. Jahrhundert angehörig und das früheste Beispiel romanischen Kirchenbaues in der Lagune, mit einem malerischen runden Turm, beredtes Zeugnis ab. Dem hl. Stephan geweiht,

rühmt er sich, wie S. Marco, einer Pala doro, eines byzantinischen Altarvorsatzes, angeblich von Caterina Cornaro hierher gestiftet. Jetzt ist Caorle, obwohl mit Grado der einzige direkt am Meer liegende Hafen dieser Küsten, einer der traurigsten und weltverlassensten Orte der ganzen Lagune; seine Waldungen, einst der Dogen Revier, sind gefällt, seine Dünen größtenteils ins Meer versunken, seine Lagune verschlammt immermehr, so daß sogar die einst ergiebige Fischerei, die einzige Erwerbsquelle der armen Bewohner, immer mehr zurückgeht und die Wohltätigkeit reicher Venezianer alljährlich diesen im wahrsten Sinne des Wortes „Enterbten" mit Getreidespenden zu Hilfe kommen muß. Aus den graulichen Salzkrusten der paludi steigen im Herbst böse giftschwangere Dünste auf, harte Arbeit und kärgliche Nahrung dezimieren die Bewohner, deren wenige ein höheres Alter erreichen. Der Bischofsitz, längst keinen standesgemäßen Unterhalt mehr gewährend, ward 1818 aufgehoben: die kaum nennenswerten Einkünfte wurden zum Sprengel Venedig geschlagen. Aber noch im 16. Jahrhundert zählte Caorle 4000 Einwohner, hatte seine nobili und popolani, seinen großen und kleinen Rat, ganz wie Venedig. Zu Anfang dieses Jahrhunders wohnten dort kaum mehr als 600 arme Fischer, die trotz alles Fleißes dem undankbaren Boden kaum das tägliche Brod abringen können, ein wortloses Elend, das ergreifender und auch sympathischer ist, als die lärmende Not der großstädtischen Arbeiterbevölkerung, die uns jetzt allerorten mit theatralischem Pathos vor Augen geführt wird. Caorle besteht heute fast nur noch aus einer einzigen Straße, an deren Ende sich in trüber Majestät der Dom erhebt; die Ruinen seiner öffentlichen Bauten und Kirchen liegen draußen im Meere, zur Ebbezeit geisterhaft aus dem Wasser leuchtend, den Netzen der verarmten Enkel derer, die sie gebaut, ein oft verwünschtes Hindernis. Doch haben sich in neuerer Zeit durch die großartigen Bonifikationen, die der Rotschild Italiens, Baron Franchetti in Venedig, hier durchgeführt hat, die Verhältnisse merklich gebessert; an Stelle der ausgedehnten Sümpfe, die früher die Fahrstraße längs des viel gewundenen Lemene von Concordia bis Caorle begleiten, ist jetzt fruchtbares, malariafreies Ackerland getreten.

Während sich Grado, die einstige Metropole des Seelandes, wenn auch nur im Bettlergewande, bis auf unsre Tage erhalten hat, ist von dem ältesten Sitze der Dogen, von Eraclea (Heraclea), jede Spur verloren. Von Asolo aus gegründet, dem Bergstädtchen in grüner Waldeinsamkeit, das später Caterina Cornaro zu ihrem Musensitze erkor, war es wie Caorle, eine Küstenstadt, und das wurde sein Verderben.

Hier scheint zuerst eine straffere politische Konzentration Seevenetiens versucht worden zu sein; die Tribunen des alten demokratischen Gemeinwesens nannten sich hier zuerst mit dem stolzeren Titel der spätrömischen Duces (etwa den Markgrafen zu vergleichen), doch nicht ohne Widerspruch. Eine blutige Fehde mit dem benachbarten Jesolo war die Folge; sie schlug beiden Orten tiefe Wunden. König Pipin brannte Eraclea im 9. Jahrhundert nieder, aber die Dogen Partecipazzi, indessen nach Rialto übergesiedelt, bauten die Stadt wieder auf und nannten sie Città Nova, Neustadt. Allein ihr Niedergang war unaufhaltsam; ihre angesehensten Geschlechter verließen sie, um unter dem aufleuchtenden Sterne der jüngsten Venetia am Rialto ihr Glück zu suchen: die Erizzo sollen von dort gekommen sein. In der verfallenden Stadt nistete sich ein unheimlicher Gast, die Malaria, ein; die Bischöfe verließen sie, um nur noch bei feierlichen Gelegenheiten oder zur letzten Ruhe die Kathedrale von St. Peter aufzusuchen, bis 1440 der Bischofsstuhl nicht mehr besetzt wurde, denn Eraclea war nur noch ein Name. Heute liegen seine Trümmer in den Sümpfen von Ribuga zwischen Piave und Livenza, fünf Meilen vom Meer, nur noch im Sommer, zu Zeiten großer Trockenheit, zugänglich. Einige formlose Mauerreste im Schilf, inmitten einer grauen Schlammdecke, aus der fortwährend Blasen aufsteigen, um mit mißtönigem Laut zu zerplatzen: das ist alles, was von der Stadt der Dogen und Bischöfe übrig geblieben ist. Nur einige wenige Überreste sind nach dem Flecken Ceggia bei S. Donà di Piave gerettet worden.

Sieben Meilen von Eraclea, durch einen Teil der großen Pinienwaldung des Küstensaumes geschieden, lag nahe der alten Piavemündung die Rivalin Jesolo (Equilio). Von den flüchtenden Einwohnern Oderzos erbaut, die dazu ihr altes Municipium als Steinbruch benutzten, blühte sie zur Zeit des Exarchats in Ravenna. Nach einem alten Chronisten (Marco Cornaro) zählte sie 42 Kirchen mit herrlichen Säulen und schönen, an S. Marco erinnernden Mosaikfußböden, und war, wie Eraclea, Sitz eines Bischofs. Auch ihre Lage war zu offen, das Lagunengebiet versandete, der Krieg mit der Schwesterstadt brach ihren Wohlstand, ein verwüstender Ungarneinfall im 10. Jahrhundert gab ihr den Gnadenstoß. Es wiederholt sich das gewohnte Schauspiel: die edlen Familien wanderten nach Rialto aus, und Jesolo verdorrte wie eine abgeschnittene Blume im Wasserglase. Sein Bistum, zuletzt

fast ohne Seelen, während es einst reiche Besitzungen selbst in Istrien und Dalmatien besessen hatte, wurde 1446 aufgehoben. Noch im 16. Jahrhundert sah man große Ruinen unter Gestrüpp und Schilf, von wucherndem Efeu dicht überwachsen. Über seine Piazza geht jetzt der Pflug; Nußbäume und Ulmen beschatten einen Trümmerhaufen, unter dem man den Dom vermutet. Dort fand man zu Ende des vorigen Jahrhunderts Säulen aus buntem Marmor und einen monolithen Sarkophagdeckel aus schön gefärbter Breccia; er dient jetzt als Altarvorsatz in der Kirche von Cavazuccherina, der nördlichen Endstation der modernen Dampfschiffahrt in der Lagune.

Wie in Grado ein zweites Aquileja, so entstand auf einer anderen Laguneninsel ein neues Altinum, Torcello. Die anmutige Gründungssage erzählt, daß die Vögel der Stadt beim Heranrücken Attilas den Einwohnern Altinums den Weg in die Lagune gewiesen hätten. Aber die historische Forschung zeigt, ungläubig wie sie ist, daß es vielmehr die religiösen Wirren der Langobardenzeit waren, die Bischof Maurus mit seiner katholischen Gemeinde zu diesem Exodus bewogen haben. Nach dem Niedergang der Mutterstadt hob sich Torcello rasch. Die Byzantiner des 10. Jahrhunderts kennen es als eine große, blühende Handelsstadt, in der das kommerzielle und gewerbliche Leben der Lagune sicherlich seinen Mittelpunkt hatte[16]. Darum ist Torcello auch die unmittelbare Vorläuferin Venedigs, wenn auch die Dogen niemals in ihr residiert haben. Die mächtige Dombasilika mit ihrem bedeutenden Mosaik des Weltgerichts, behütet von ihrem gewaltigen Campanile, der wie ein reckenhafter Wächter weithin in der Lagune, bis zu den Fondamenta nuove am Nordrand Venedigs hin, sichtbar ist, zeugt heute noch von der Bedeutung der Stadt im Mittelalter. Aber auch Torcello entging nicht dem allgemeinen Schicksal der Lagunenstädte; auch seine wohlhabenden Patrizierfamilien wanderten aus, der mächtigen Anziehungskraft Venedigs gehorchend, unter ihnen die Doro, die sich den „goldenen" Märchenpalast am Canalazzo erbauten[17]. Gleichwohl bewahrten die zurückbleibenden armen Fischer das stolze Gefühl, Abkömmlinge der Altinaten, gleichen Blutes mit dem vielleicht ältesten Adel der Welt zu sein. Ein armer Teufel von Volkssänger, der in dürftigem Rococokostüm unsere Großväter auf den Gassen Venedigs unterhielt, lebt noch im Andenken dieser Stadt; eines der populärsten Witzblätter trägt seinen Namen. Sior Tonin Bonagrazia rühmte sich mit dem ganzen gutmütigen Hu-

mor des venezianischen Volkes, ein Abkömmling der Nobili von Torcello zu sein; diese halb komische, halb rührende Gestalt personifiziert gleichsam das heutige Torcello und seine aus Flicken und Trümmern leuchtende, verblaßte Herrlichkeit. In der Tat erreicht kein anderer Ort jene melancholische Lagunenstimmung mehr als Torcello, dessen ganzer Zauber nur eine Fahrt auf einsamer Gondel fühlen läßt. Denn seitdem ein kleiner Dampfer regelmäßigen Verkehr unterhält, wird das poetische Bild durch massenhaftes Auftreten englischer Bädekerreisender sehr geschädigt.

Torcello ist heute nur noch ein armseliges Dörfchen, von ein paar hundert Weinbauern und Fischern bewohnt. Vom nahen Burano, der Insel fleißiger Spitzenweberinnen, fährt man hinüber in den Canal grande Torcellos, noch von seinem Rialto, dem Ponte del Diavolo, der einzigen erhaltenen Brücke, in kühnem Bogen überwölbt. Zwischen öden, sumpfigen Wiesen führt der Kanal auf die alte Piazza, grasüberwachsen, von einigen Bäumen beschattet, in deren Mitte eine uralte steinerne Kathedra steht, im Volksmunde der Thron Attilas genannt. Denn hier, wie in Grado, hat sich die finstere Gestalt des Hunnenkönigs unauslöschlich der Phantasie des Volkes eingeprägt. Rechts erhebt sich der düstere, verfallene, für die heutige Gemeinde viel zu große Dom, daneben die merkwürdige Rundkirche von S. Fosca. Links steht noch der kleine ehemalige Archivpalast in bescheidener venezianischer Gotik, samt dem winzigen Palazzo del Pretorio und dem Stadthaus (Palazzo del Consiglio), jetzt zum Museum umgewandelt. Das ist alles, was von der alten Stadt übrig ist; wie im Domviertel von Pisa, sind alle anderen öffentlichen und privaten Gebäude vom Erdboden verschwunden. Denn noch im 14. Jahrhundert haben die Bischöfe Torcellos die alten Kirchen und Häuser auf Abbruch verkauft, bis die Signoria von Venedig diesem unwürdigen Handel ein Ende machte. Und wie in Pisa ergreift uns auch hier jenes eigentümliche, nur althistorischem Boden entsteigende Gefühl tiefer Melancholie, hier noch gesteigert durch den Ausblick auf das weite, stille, in Duft gehüllte Gewässer der Lagune, die so viel Menschenwerk in ihrem Schoße begraben hält. Dort, beim Campanile, im hohen Grase, an der Mauer des armen, kleinen Friedhofs, ist alles feierlich stille, nur ein leises Rieseln geht manchmal durch das Gemäuer, wenn eine bewegliche Lazerte oder eine der riesigen fliegenden Heuschrecken darüber huscht.

Draußen steht hie und da ein buntfarbiges, dreieckiges Chiozzotensegel, oder scheint, ein wundersamer Anblick, sacht über Wiesengründe zu gleiten. Wer unter einem besonders glücklichen Stern geboren ist, dem kann, wenn er einige Stunden vor Sonnenuntergang an einem schwülen Sommertage gegen die Mündung der Tre Porti steht, ein wundersames Schauen zuteil werden. Dann steht dort am äußersten Saume plötzlich ein Landstreifen mit Bäumen und flach gedeckten Häusern, in Vignen gebettet, vor seinen Augen. Sind die längst zerfallenen Lidi vor Caorle und die versunkenen Städte wieder entstanden, oder steigen Träume aus der ermattenden Luft der Sümpfe und der Ruinen? Aber dann, wenn die Wolken sich rot zu färben beginnen, erzittern die Umrisse, verwischen sich und verschwinden im Abendschimmer. Es war eine fata morgana, wie sie in diesen Gewässern zuweilen, wenn auch höchst selten, gesehen wird.

Unter allen Vorgängerinnen Venedigs kam das furchtbarste Schicksal über das alte Malamocco. Hieher, in ihren Hafenort am äußeren Saume des gleichnamigen Lido, flüchteten die Bewohner Paduas vor den Barbaren. So entstand eine volkreiche Stadt, die noch mehr an Bedeutung gewann, als die Dogen ihren Sitz von dem feindlichen Einfällen zu sehr ausgesetzten Eraclea hieher verlegten. Erst im Beginne des 9. Jahrhunderts siedelten dann die Dogen aus dem Hause Partecipazzo, nunmehr endgültig, nach Rialto, in das sichere Innere der Lagune über. Wie weise sie gehandelt hatten, zeigte die schreckliche Katastrophe des Jahres 1102. In einer grauenhaften Sturmnacht bebte die Erde, das Meer drang gierig über die flache Düne und verschlang die Stadt, so daß nur ein Teil der Einwohner das nackte Leben zu retten vermochte. Wohl wurde Malamocco wieder neu aufgebaut, aber an einer anderen, weniger gefährdeten Stelle, an der Lagunenseite gegen Venedig zu. Nie mehr erlangte es seine einstige Blüte wieder. Sein Bischofsitz wurde 1110 nach Chioggia übertragen; heute ist es ein malerisches Fischer- und Gärtnerdorf von städtischem Ansehen, an dem man auf dem Wege nach Chioggia vorüberfährt.

Das untere Gebiet der Lagune von dieser, durch Goldoni berühmten, wohlhabenden Schifferstadt, dem Geburtsorte zweier berühmter Frauen, der Pastellmalerin Rosalba Carriera und der größten modernen Tragödin Eleonora Duse, bis zu den Salzgärten von Cervia hinunter hat für die Entstehung Venedigs keine erhebliche Bedeutung gehabt. Das Gebiet

der alten Seestädte Ravenna, Adria, Spina ist längst verlandet, Ferrara, auch eine Kolonie von Flüchtlingen, liegt schon auf festem Boden, in der Ebene; noch im 14. Jahrhundert hauste in seiner Umgegend — nach Fazio degli Uberti's Zeugnis — der wundersame Deichpionier der Tierwelt, der Biber. Nur die Strandseen um das Städtchen Comacchio werden noch künstlich für die Fischzucht erhalten, ein ausgedehntes, wenig bekanntes Gebiet, das aber den Gardasee um ein Drittel an Größe übertrifft. Vollends im Laufe der nachchristlichen Jahrhunderte ist das weite öde, spärlich besiedelte Delta des Po entstanden, in dem die Reste der uralten Abtei Pomposa liegen, an deren Mauern noch um 700 die See schlug. Einst reich und wohlhabend, beherbergte sie fürstliche Gäste, wie Otto den Großen und seine Gemahlin Adelheid; dann sank sie allmählich, bis sie im vorigen Jahrhundert gänzlich verlassen wurde. Jetzt liegen ihre Basiliken mit dem mächtigen romanischen Campanile, sowie ein Teil des Kreuzganges mit Kapitel und Refektorium, von verblichenen giotteskeu Fresken geschmückt, in schweigender Öde der unermeßlichen Sumpflandschaft.

Mitten im Schoße der Lagune, in der Linie zwischen Fusina und Malamocco, lagen einige kleine Inseln, dazu bestimmt, die Wiege Venedigs zu werden. Ein tiefer und breiter Kanal, für das alte Bett eines Armes der Brenta gehalten, läuft zwischen ihnen, der spätere Canal grande, auf dem sich dereinst das festlichste Leben Altvenedigs entfalten wird. In der Benennung der Kirche S. Giacomo dell' Orio soll sich noch der verstümmelte Name einer dieser Inseln, Luprium, erhalten haben; ein anderer uralter Kanal, der bei Petrarcas Wohnhause auf der Riva degli Schiavoni einmündet, der Rio della Pietà, trennte vielleicht die beiden Zwillingsinseln, die Geminae oder gemelle, auf denen sich in der Folge die Pfarrkirchen von S. Zaccaria und S. Giovanni in Bragola erhoben. Dorsoduro, ehedem Scopulum von der Härte seines Bodens geheißen, hat einem der äußeren Sestieri von Venedig den Namen gegeben. Ihm gegenüber liegt die langgestreckte Insel, vor Zeiten Spina lunga, jetzt Giudecca geheißen, einstmals das behagliche Villenviertel des vornehmen Venedig, jetzt verödet, von armen Leuten bewohnt, mit großen Magazinen, Fabriken und angebauten Flächen, nur zur Zeit der berühmten Sagra del Redentore wie einmal von heiterem Leben durchflutet. An der östlichen Spitze Venedigs führt dann noch heute eine Holzbrücke über einen ansehnlichen, aber stillen

Kanal, der die kleine Insel Olivolo, später Castello geheißen, vom Arsenalbezirk scheidet. Hier erhebt sich eine imposante Kirche, mit einem frei stehenden, weithin sichtbaren Glockenturm, die ehemalige Kathedrale Venedigs, S. Pietro di Castello. Denn der Menschenfischer Petrus, der im Glauben des christlich gewordenen Volkes so häufig an Stelle des alten Meerbeherrschers Poseidon trat, ist der älteste Patron der Lagune, wie es einem Fischervolke geziemt; erst nach der Begründung des eigentlichen Venedig hat er seinem Begleiter, dem Evangelisten Marcus, die Führung des Staatsschiffleins überlassen. Castello hat lange eine Kommune für sich gebildet und seit dem 15. Jahrhundert als Sitz des Patriarchen von Venedig eine bedeutende Sonderstellung eingenommen. Erst durch einen Willkürakt der napoleonischen Zeit ist S. Marco, die alte Staatskirche, auch der Dom der Stadt geworden. Eine andere Insel, Murano, die Heimstätte der berühmten Glasindustrie, in größerer Entfernung jenseit des modernen Friedhofs von S. Michele gelegen, hat immer ein selbständiges Gemeinwesen gebildet. Ein Abbild Venedigs im kleinen, mit einem herrlichen romanischen Dom, hat es seine Blüte in der Renaissancezeit gehabt. Aber seine damals berühmten Gärten sind verschwunden, der Festjubel jener glücklichen Tage ist verrauscht und Murano spiegelt sich heute still und elegisch in seinem breiten Canalazzo. Hier ist noch das Venedig Byrons und Platens zu finden, das entvölkert und verarmt über den Fall seiner alten Herrlichkeit trauerte.

Aber nicht Murano, nicht Olivolo wurde das Herz des neuen Stadtgebildes, sondern eine der kleinsten dieser Inseln, Rialto, deren uralter Name noch an dem berühmten Werke des Antonio da Ponte haftet, der einzigen Brücke, die bis in unsere Tage herein beide Ufer des Canalazzo verband. Hier drängt sich seit jeher der gesamte Marktverkehr Venedigs zusammen, hier steht eines der ältesten Kirchlein der Stadt, S. Giacomo del Rialto, auch einem Fischerheiligen geweiht. Hier befand sich auch der alte Palast des höchsten Seelenhirten von Seevenetien, des Patriarchen von Grado. Der Sitz der Regierungsgewalt aber war dem lärmenden Markte entrückt, auf jener Insel belegen, die noch heute das glänzende Forum der Republik, den herrlichsten Festsaal der Welt unter freiem Himmel trägt, die Piazza des hl. Marcus. Vor diesem hat ein anderer, ein kriegerischer Heiliger von Byzanz, diese Stätte geschirmt, St. Theodor der Drachentöter, dessen alte Pfalzkapelle im nördlichen Flügel der Marcusbasilika verbaut ist. Noch steht er aber auf einer der mächtigen Zwillings-

säulen der Piazzetta; und zwischen Marco und Todaro hat sich manch heiteres und blutiges Drama des alten Venedig abgespielt.

So war endlich nach langem Suchen ein fester Hort in der Lagune gefunden; mit der Erhebung Rialtos zum Regierungssitz, besiegelt durch die Übertragung der Reliquien des hl. Marcus aus Alexandrien im Jahre 828, schließt die Jugendgeschichte der Lagunen ab. Lange noch haftet die alte Bezeichnung an der langsam sich bildenden Stadt. Denn erst im 10. Jahrhundert krönt der uralte Stammesname Venetia, der nunmehr vom Seelande auf die Hauptstadt, die Dominante, selbst übergeht, das Werk. Er hat programmatische Bedeutung; denn das mächtig aufstrebende Gemeinwesen zieht mit gewaltiger Kraft alle peripheren Elemente an sich. Die alten rivalisierenden Seestädte des ganzen Gebietes, Grado, Caorle, Eraclea, Jesolo, Torcello, Malamocco, sinken in demselben Maße, als sich Rialto-Venezia erhebt. Mit ihrem besten Blute bauen sie die jüngste Tochter der Lagunen auf; die alten edlen Geschlechter Aquilejas und Altinums bevölkern sie und legen den Grund zu dem wundervollen aristokratischen Staatsgebilde, in dem gleichwohl für die Wohlfahrt des Volkes besser gesorgt war, als in den unruhigen Stadtrepubliken des übrigen Italiens.

Langsam verarmen und verschwinden die alten Kolonien der antiken Städte, ihre Mission ist erfüllt. Den Schluß ihrer Tragödie bildet die Verlegung des Patriarchats von Grado nach Venedig, das damit auch das geistliche Zentrum des alten Seelandes wird. Fortan konzentriert sich alles Leben in der Lagune um Venedig; sie sucht man mit ängstlicher Mühe offen und lebendig zu erhalten. Darum leitet man die Flüsse nach Norden und Süden hin ab, eine Maßregel, der endlich auch die letzten Reste von Eraclea und Jesolo zum Opfer fallen. Selbst die auf den Inseln umher zerstreuten Klöster, ursprünglich Asyle für den sturmbedrohten Schiffer, erliegen nach langem mühseligen Kampf schließlich der Übermacht der Natur. Die Mönche und Nonnen, die sich zuletzt der Sümpfe und der blutdürstigen Schwärme, die sie aussenden, nicht mehr erwehren können, werden nach Venedig übernommen, als letzte Nachzügler des allgemeinen Exodus. Ihre alten Heimstätten sinken langsam ins Meer; auf den Ruinen nistet Gestrüpp und Röhricht; Schlangen und Räuberbanden bieten sie willkommene Schlupfwinkel.

Um so glänzender erhebt sich der Stern der Dominante. Zwar klein und dürftig sind ihre Anfänge, an längst vergangene Tage gemahnend

Denn die neue Stadt am Rialto lag nicht wie Torcello oder Caorle auf festem Insel- oder Strandboden, sondern größtenteils, wie das alte Ravenna, Adria oder Altinum, im Schoße der Lagune. Die wenigen vorhandenen Inseln waren klein, der Boden fast überall locker und schlammig; er vertrug nur leichte Bauten, wie die primitiven Strohhäuschen, in denen noch jetzt die Fischer in der Umgebung Grados wohnen, oder verlangte sorgfältigste Fundamentierung. So sehen wir die neuen Veneter auf den uralten Pfahlbau ihrer Vorfahren zurückgreifen, vielmehr ihn fortsetzen. Mühsam, wie schon Cassiodor dies schildert, mußte der dem Meere abgerungene Boden trocken gelegt, durch Reisigfaschinen und eingestampfte Erde gefestigt werden. Erst dann konnte die Grundlegung durch starke Pfähle aus widerstandsfähigem Holz, die man durch die obere Schlammschichte trieb, beginnen. Ausgrabungen, die man im Juli 1885 am Campanile vornahm, haben uns das System seiner typischen Fundamentierung klar gelegt. Sie reicht nur 5 m (beiläufig $^1/_{20}$ der Turmhöhe) unter das heutige Pflaster der Piazza hinab — das alte Ziegelpflaster des 15. Jahrhunderts liegt noch 1 m tiefer. Auf diesen anscheinend schwachen Grundfesten erhebt sich, seit Jahrhunderten unerschüttert, die ganze gewaltige Last des Turmkörpers, die man auf etwa 10 Mill. kg berechnet. Und doch ist der Riese fast der einzige, der ganz strack und gerade stehen geblieben ist. Sein zierlicher Genosse von der Griechenkirche (S. Giorgio dei Greci), obwohl viel jünger, neigt sich bedenklich zur Seite. Diese Festigkeit verdankt der Campanile hauptsächlich den mächtigen Ulmenpfählen, die tief in die harte, unterste Tonschicht des Lagunengrundes gerammt sind. Auf ihnen ruht ein Querlager von starken Eichenbalken, und dieses trägt erst das Gefüge der im Alluvialsand und im Meerschlamm eingebetteten Grundblöcke aus istrischem Stein. Erst im 14. Jahrhundert wandte man beim Bau des Dogenpalastes ein anderes vervollkommnetes System an; die Masse des Gebäudes schwebt hier auf einem einzigen weitgespannten Rost kolossaler Lärchenstämme.

Auf dieser Pfahlunterlage erhebt sich nun auch das venezianische Haus. Die häufigen Brände, die bis zur Zeit der Kreuzzüge die Stadt verheerten, zeigen, daß Venedig, wie das alte Ravenna damals größtenteils eine hölzerne Stadt gewesen ist. Noch im 16. Jahrhundert hatte sich eine Anzahl solch uralter Holzhäuschen in den Volksquartieren gegen Mestre zu erhalten[18]. Heute stehen noch in einem malerischen Winkel Venedigs, der alljährlich Stift und Pinsel unzähliger Kunstjünger in

Bewegung setzt, bei der Kirche S. Trovaso, ein paar alte Schifferwerften, wurmstichig und baufällig, überschattet von dem Blätterdach einiger Bäume, die uns ein ungefähres Bild der ältesten Niederlassungen geben können. Die Häuser der Wohlhabenderen mögen aber bald ein stattlicheres Ansehen erhalten haben, besonders seit der Zuzug der edlen Familien nach Rialto begonnen hatte. Aus zahllosen Resten und Fragmenten, die über ganz Venedig verstreut sind, läßt sich noch annähernd eine Vorstellung von ihnen gewinnen. Es verschlägt nichts, daß die Mehrzahl dieser Reste aus dem späteren Mittelalter stammt; hat doch diese konservativste Stadt der Welt, in der ein neues Haus, wie das jetzt bei der Salute gebaute, ein Ereignis ist, Art und Sitte der Vorfahren in ihrer eigentümlichen, oft karikierten Abgeschlossenheit treu bewahrt; die kunstfertige Zunft der marangoni oder Zimmerleute hielt nicht minder fest an den alten Formen und hat das vermorschende Holzwerk, wie es der Väter Brauch war, wieder neu gezimmert. Gemauerte Häuser werden freilich schon in Urkunden zu Anfang des 11. Jahrhunderts erwähnt; einzelne Teile, wie Loggien Lauben und Treppen wurden aber bis in die Renaissance hinein aus Holz aufgeführt. Solche Holzarchitektur ist keineswegs auf die Lagunen beschränkt; in der Emilia haben sich sehr alte Privathäuser, vielleicht noch dem 13. Jahrhundert angehörig, erhalten, die einen höchst merkwürdigen primitiven Holzbau zeigen. Ich meine vor allem die Rückfront der Casa Isolani in Bologna. Drei gewaltige, oben versparrte Balken, auf fast mannshoher Untermauerung aufsteigend, tragen den in sehr beträchtlicher Höhe vorspringenden Oberteil des Hauses und bilden so eine gigantische Laube, die von der altertümlichen Hausfront und ihren gekuppelten Rundbogenfenstern abgeschlossen wird. Die vorspringenden Balkenköpfe geben einen höchst primitiven und uranfänglichen Triglyphenfries ab; ist doch auch der dorische Tempel aus dem Holzbau hervorgewachsen und trägt noch deutlich die Spuren seiner Abkunft zur Schau. Ein anderes uraltes Haus dieser Art steht in Cento, dem Geburtsorte des Guercino, der es auch mit Fresken seiner Hand ausgeschmückt hat. (Casa Pannini.)

Wie noch heute, hatten wohl die meisten Häuser Altvenedigs, neben ihrer dem Kanal zugewendeten Front, einen Zugang vom Lande, aus der Calle oder von einem Campo her. Man trat zunächst in einen kleinen Hof, in dessen Mitte sich die traditionelle Brunnenmündung oder vera befand, oft aus einem alten Kapitäl, das aus Altinum oder Aquileja stammen mochte, gefertigt. Die überaus kunstreiche Konstruktion der Zisternen (pozzi)

ist noch heute dieselbe; sie werden von den Dachtraufen mit Wasser gespeist, das in der Brunnenkammer durch feinen Filtriersand geläutert und geklärt wird. Ringsum um den kleinen viereckigen Hof lief eine hölzerne, offene oder gedeckte Freitreppe, die in das Oberstockwerk des Hauses führte. Eine sehr hübsche Anlage dieser Art ist noch in einem alten Hause bei der Kirche S. Maria Mater Domini erhalten. Häufig ruhte das obere Stockwerk vorspringend auf hölzernen oder gemauerten Säulen mit eigentümlich geschnitzten Tragebalken. Dergleichen für Venedig charakteristische Säulen finden sich noch an vielen alten Bauten, u. a. in dem berühmten Kreuzgang der aufgehobenen Abtei S. Gregorio[19]. Im Oberteil des Hauses befand sich dann ein offener, gleichfalls hölzerner Söller, liagò genannt[20], zumeist gegen Süden gewendet. Über dem schindelgedeckten Dache stiegen wohl damals schon die hohen Kamine empor, mit ihren großen, glockenförmigen, für die Physiognomie Venedigs so charakteristischen Essenköpfen.

Auch beim Bau der Kirchen, besonders der kleineren, spielte die Art des Zimmermanns keine unbedeutende Rolle. Es paßt zu diesem Schiffervolke, dessen Saumtier die Barke ist, wenn der offene Dachstuhl seiner Basiliken, wie in der malerischen Augustinerkirche Sto. Stefano, die Konstruktion des umgekehrten Kielraumes eines Schiffes zeigt; in ihnen finden wir dann die nämlichen hölzernen Tragebalken wieder, wie an den Privathäusern. Ein schönes Beispiel dieser Art weist der älteste Teil von S. Caterina auf. Auch der alte Dogenpalast war zum Teil (obwohl es bestritten wurde) ein Holzbau. Die wenigsten wissen, daß ein gutes Stück von ihm noch heute erhalten ist. Und doch ist selbst unten von der Piazzetta aus, hinter den Marmorsäulen der oberen Loggia, noch deutlich die zugemauerte Front mit ihren hölzernen Arkaden und geschnitzten Trägern zu erkennen, die man, wohl zu früh, in die Zeit des Dogen Sebast. Ziani, ins 12. Jahrhundert setzen will. Dahinter liegt ein großer, jetzt in viele kleinere Räume unterteilter, von mächtigen Säulen getragener Saal, dessen altertümliche Balkendecke neuestens an ein paar Stellen freigelegt worden ist. Es ist überliefert, daß der alte Palast noch lange neben der neuen, der Riva zugewendeten Front gestanden hat, deren ursprünglicher Abschluß noch an dem auffallenden dicken Eckpfeiler mit dem Medaillon der Justitia darüber zu erkennen ist. Erst im 15. Jahrhundert wurde der doppelte Säulenumgang gegen die Porta della Carta hin fortgeführt; damals verschwand der alte Bau hinter der prächtigen Marmorfassade, deren Kern er noch bildet. Natürlich waren zu jener Zeit auch die Brücken durchaus von Holz, wie noch heutzutage

einige in den äußeren Bezirken; selbst die berühmte Rialtobrücke war noch zur Zeit Carpaccios ein hölzerner, dem Schiffsverkehr sich öffnender Steg.

Über die Gestalt des mittelalterlichen Venedig gibt uns ein alter Plan des 14. Jahrhunderts, den der gelehrte Architekt Temanza im vorigen Jahrhundert ans Licht gezogen hat, schätzbare Aufschlüsse. Der Umfang der Stadt war vor allem damals bedeutend kleiner als jetzt, ganze Stadtteile, namentlich am Nordrande, sind erst nach dieser Zeit durch Trockenlegung des Terrains zugewachsen. Aber das Stadtbild ist doch durch die großen Kanäle und die heute noch fortbestehenden Pfarrbezirke fest umrissen. Diese Parochien haben eine merkwürdige Entstehungsgeschichte. Die einwandernden adeligen Geschlechter erhielten ein Stück Land zugewiesen, das sie bonifizierten, um darauf Häuser für sich und ihr Gesinde zu errichten. Den Abschluß bildete zumeist die Gründung einer Kirche oder Kapelle, die sich bei zunehmender Bevölkerung zur Pfarrei auswuchs. Es ist daher erklärlich, daß die Gründerfamilien das Patronat dieser Kirchen erhielten und die Pfarrkinder in eine Art von Klientelverhältnis zu ihnen traten[21]. Noch heute ist der individuelle, einheitliche Charakter dieser Pfarrbezirke deutlich zu erkennen. Einen seltsamen Anblick bot damals die Piazza. Noch war sie gegen die Seeseite von einer zinnenbekrönten Mauer, die bis S. Maria Zobenigo lief, begrenzt, der Canal grande bis zur heutigen Dogana del Mar mit einer gewaltigen Kette abzusperren. In der Stadt waren noch zahlreiche Tümpel und Teiche vorhanden, teilweise für die Fischzucht erhalten; der Name Piscina begegnet noch heute in Gassenbezeichnungen. Hie und da breiteten sich noch Flecken Kulturlandes aus, so die lange erhaltene Vigna der Nonnen von S. Zaccaria. Um das Weichbild der Stadt aber lagen die Salinen, das eigentliche Ackerland der alten Venezianer; an den Öffnungen der Porti, wo die Meeresströmung am stärksten ist, und an der Einmündung der Flüsse standen die beweglichen Schiffsmühlen, die die Stadt versorgten und eine so eigentümliche Staffage der Landschaft bildeten wie die Windmühlen der holländischen Niederungen. Beide verschwanden erst, als Venedig sich die Kornkammer der Terra ferma untertan machte. Seitdem bringt diese der üppigen Herrin der Adria den Tribut ihrer Fluren dar, wie dies Paolo Veronese in einem seiner schönsten Gemälde geschildert hat.

Es kommt die Zeit der Kreuzzüge heran, Venedigs heroische Periode, da sein greiser Doge das Löwenbanner auf den Mauern der einstigen Gebieterin Byzanz aufpflanzte. Damit beginnt Venedigs welthistorische

Größe und seine Herrschaft über die Levante. Der Reichtum des Ostens verwandelt die hölzerne Schifferstadt in ein marmornes Wunder. Schon Altinum und Aquileja hatten der alten Stadt des Rialto als Steinbrüche gedient[22], jetzt liefern auch die verfallenden Städte der Lagunen das Baumaterial. Noch steht, zumeist im Herzen Venedigs, um die Rialtobrücke, eine Reihe jener Paläste aufrecht, die Zeugen der Kreuzzüge waren. Ihr schönster ist Cà Farsetti, das jetzige Stadthaus. In neuerer Zeit hat man auch das alte Kaufhaus der Türken, einst Palast Pesaro, jetzt die städtischen Sammlungen des Museo Correr enthaltend, stilgerecht restauriert, leider in recht unglücklicher, das herrliche Material geradezu vernichtender Weise. Der byzantinische Palastbau hat offenbar auf diese Bauten eingewirkt, ohne daß sie aber ihre nationale Eigenheit eingebüßt hätten. Aus den Wässern des Kanals steigt graziös eine Säulenhalle auf, über der sich, zum Feste ladend, eine zweite offene Loggia unter Rundbogen öffnet, der alte liagò, zu beiden Seiten von kräftigen Risalitentürmen flankiert und von einem Kranz eigentümlich gestalteter Zinnen abgeschlossen. Zwischen den Bogenöffnungen sind Reliefmedaillons mit bizarren Darstellungen eingelassen, Spolien des Ostens und der alten Lagunenstädte; diese „patere" bilden eine charakteristische Dekoration Altvenedigs; ihre Darstellungen, in denen die letzten Erinnerungen an die Götter- und Heroenwelt der Ahnen wie nebelhafte Träume aufsteigen, hat Robert v. Schneider mit einem treffenden Worte als eine „klassische Walpurgisnacht" bezeichnet. Auch der gotische Palast, dessen Zentrum der mächtige Portego oder Familiensaal ist, blieb im wesentlichen dem alten Schema treu. In seiner graziösen Bizarrerie der nationalste Ausdruck venezianischen Lebens, in dem altvenetisches und altrömisches Wesen so wunderbar von den Schößlingen des byzantinisch-arabischen Orients umrankt wird, hat er seine höchste Entfaltung in dem märchenhaften Herzogspalast an der Riva gefunden. Man könnte sagen, daß hier, in dem doppelten Säulenumgang, auf dem sich die wuchtige obere Masse des Oberteils so leicht und luftig erhebt, der alte Pfahlbau jene Stufe höchster künstlerischer Vollendung erreicht habe, in der sich die Form zum Symbol verklärt. So ruht die ganze Stadt auf ihren Piloten und Pfahlrosten, schwebend und doch fest in ihren heimatlichen Sumpfboden gegründet. Darum ist dies auch der nationale Stil Venedigs, keinem anderen vergleichbar, und die schweren Paläste der Renaissance- und Barockzeit, so herrlich sie sind, passen eigentlich nicht in diesen Sommer-

nachtstraum hinein. Denn sie sind von dem festen Boden der Terra ferma hierher verpflanzt, wie exotische Treibhauspflanzen, während der romanische und gotische Palast dem schwanken Lagunenboden selbst wie eine köstliche Wasserblume entsprossen ist.

So ist diese Stadt aus ihren Sümpfen hervorgegangen, ein Wunder für die Welt. Zehn Jahrhunderte ruht sie nun schon in dem Schoß ihrer Lagune, in deren Abgeschlossenheit sich ein Leben entwickelte, das an Eigentümlichkeit nicht mehr seinesgleichen hat. In dieser gabbia d'oro, diesem Goldkäfig, wie der venezianische Humor sein Wassernest nennt, leben noch heute, da ein eisernes Band Venedig an das feste Land kettet, Menschen, die niemals in ihrem Leben ein Pferd, ein Ackerfeld gesehen haben, ja die in dem engen Kreise ihres Bezirkes so eingesponnen sind, daß sie niemals die glänzende Piazza ihres hl. Marcus erblickt haben. Und doch ist hier ein Volk von Seehelden und Künstlern groß geworden, das sich den goldenen Osten und die Lichtwelt der Farben, die so verschwenderisch über seinen Gewässern ausgebreitet sind, erobert hat. Hier hat das zweite große Kunstvolk Italiens seine Heimat. Wie es fast durch den ganzen Lauf seiner Geschichte mit dem griechischen Osten in Verbindung war, so liegt ein zarter Duft griechischer Kunstweise und Typik über allen seinen Schöpfungen, in merkwürdigem Gegensatz zu der individualistischen Herbigkeit der alten und neuen Etrusker.

Wir haben gesehen, wie die Vorläuferinnen Venedigs dahingeschwunden sind; nur unablässige, unermüdliche Fortsetzung der Arbeit der Vorfahren kann auch die venezianische Lagune offen und gesund erhalten. Auch im Schatten des Marcusturmes gibt es Fortschrittsmänner, die aus der Gondelstadt eine Burg des modernen Amerikanismus machen möchten, deren Zukunftstraum ein Venedig mit breiten Straßen und dem häßlichen Geräusch rollender Wagen ist. Möchten sie von ihrem neuzeitlich hohen Standpunkt aus nicht verschmähen, den Blick nach rückwärts zu wenden, so müßte das Seegespenst der verödeten Städte Torcello und Grado, der versunkenen Tribunensitze Eraclea und Jesolo, die sie nicht kennen, drohend vor ihnen aufsteigen. Venedigs Piazza verwittert, zerfallen und im Fieberhauch der Sümpfe begraben, aus denen der Campanile über die versandende Lagune hinsieht — das ist ein Bild, das der Freund der Kunst wie ein schlimmes Fieberphantom verscheuchen möchte. Der Tag, an dem aus Venedig ein neues Torcello würde, er bedeutete einen Verlust für unsre Ideale, wie er größer nicht gedacht werden könnte!

2. Venedig im 18. Jahrhundert

Am 12. Mai dieses Jahres[23] wird ein Säkulum verflossen sein, daß eines der ältesten und merkwürdigsten Staatswesen Europas, die Republik Venedig, vom Schauplatz verschwunden ist. Fast vierzehn Jahrhunderte hatte die „Biberrepublik", wie sie Goethe nennt, hinter sich, ohne daß ein fremder Eroberer jemals den Fuß in ihre märchenhafte, auf Pfählen gegründete Dominante gesetzt hätte, ein einzig dastehendes Beispiel unter all den Staatenbildungen italischen Landes, die nach dem Falle des Imperiums fast alle Nationen, die die neuere Geschichte machten, als Beherrscher gesehen hatten. Und selbst damals hätte sich die alte Königin der Adria und der Levante in ihren schwer zugänglichen Lagunen halten können, wie sie in den Tagen der Liga von Cambray unter den furchtbarsten Schicksalsschlägen ganz Europa standgehalten hatte, wie sie in unserm Jahrhundert noch, isoliert und in höchster Not, durch anderthalb Jahre den Mitteln moderner Belagerungskunst getrotzt hat. Aber Venedig fiel nicht sowohl durch die Truppen und den Verrat Napoleons, als durch die Schwäche und Indolenz seiner herrschenden Klassen. Seltsame Tragik, daß ein Sohn Korsikas seinen Untergang besiegelte, jenes Königreiches, unterworfen seiner alten Todfeindin Genua, die in jenen Tagen gleichfalls, doch längst zum Schemen geworden, von der politischen Bühne abtrat!

Ein Jahrhundert liegt zwischen uns und jener Zeit; alte Vorurteile und Parteilichkeiten sind indes zunichte geworden, und wir blicken heute mit größerer Sachlichkeit und Ruhe, die ein wärmeres Empfinden gleichwohl nicht ausschließen, auf jene Periode zurück. Das 18. Jahrhundert ist uns nicht mehr die Rumpelkammer, in die unsre Großväter Hausrat und Anschauungen ihrer unmittelbaren Vorfahren verbannt hatten; gerade auf dem Gebiete der bildenden Kunst fühlen wir dem raschen Pulsschlag, der freien Beweglichkeit jener Zeit uns näher, als den kalten Akademien und der anspruchsvollen, aber doch so dürftigen Kartonkunst vom Anfang unseres Jahrhunderts. Wir sehen in Griechenland einen vielleicht nie wieder erreichten Höhepunkt künstlerischen Lebens, aber nicht mehr Norm und Vorbild für eigenes, längst anderen Bahnen folgendes Schaffen; und die moderne Wissenschaft hat uns überzeugt, daß allgemein gültige Kunstgesetze ins Land philosophischer Träume gehören, daß die Schönheit gewachsen ist wie Recht und Sitte und wie diese historisch zu begreifen und zu schätzen ist — eine Wahrheit, die schon dem klaren Auge unsres Dürer aufgegangen

war. So ist das Barocco wieder zu Ehren gekommen, dem noch die Romantiker tödlichen Haß zugeschworen hatten, sie, denen nach der edlen Einfalt der Winckelmannschen Antike die mittelalterliche Phantastik Ideal und Norm geworden war, und wir lächeln heute über Kaulbachs Zopfkrieg an der neuen Pinakothek in München, der freilich ominöserweise indessen von der ausgleichenden Hand der Zeit fast getilgt worden ist. Und so ist auch für die glänzende Kunst Venedigs im vorigen Jahrhundert der Zeitpunkt gerechter Würdigung gekommen, für sie, die seit des alternden Goethe Tagen mit den Schlagworten von Manier, Improvisation und Kulissenmalerei abgetan worden war. Freilich ist es nicht gar so lange her, daß der letzte und größte Freskant jener Tage, G. B. Tiepolo, namentlich durch die Franzosen wieder zu allgemeiner Anerkennung gelangt ist; jener Meister, der uns nach dem treffenden Wort eines modernen englischen Kunstkritikers fast mehr als der erste der neuen, denn als der letzte der alten Maler erscheint. Die Kunst Ostasiens, die gerade in jenem Jahrhundert intensiv auf Europa wirkte, hat uns eben im Verein mit unsrer modernen, vielbewegten, von Japan aus so nachdrücklich beeinflußten Malerei die Augen geöffnet für den Reichtum an malerischen Errungenschaften, der in jenen Werken des Settecento steckt. Es ist nicht bloß Modesache, daß z. B. die venezianischen Vedutenmaler auf dem europäischen Kunstmarkt immer höher im Preise steigen; die Engländer, seit dem vorigen Jahrhundert an der Spitze der modernen Kunstentwicklung stehend und den Fluktuationen des Kontinents nicht unterliegend, haben mit der künstlerischen Schätzung dieser Dinge begonnen. Es ist ein Zeichen der Zeit, daß Piazzettas Junger Fähnrich, der früher in einem dunklen Winkel der Dresdner Galerie hing, nunmehr, in günstige Beleuchtung gerückt, jahraus jahrein zahlreiche Kopisten beschäftigt. Und so hat man im vorigen Jahre das zweite Zentenarium der Geburt Tiepolos in seiner Vaterstadt durch eine Ausstellung und festliche Veranstaltungen gefeiert, und Würzburg, das in seiner herrlichen Bischofsresidenz das einzige Freskenwerk des Meisters auf deutschem Boden besitzt, ist diesem Beispiel gefolgt.

So dürfte es heute, wo wir an der Schwelle des 20. Jahrhunderts stehen, nicht unangemessen sein, vor Kunstfreunden jenes Venedigs, wie es vor hundert Jahren noch lebte und blühte, zu gedenken. Es ist ein Gemälde voll Farbe, Leben und fast nervöser Unruhe, nicht anders als ein Fresko Tiepolos selbst, das sich vor uns auftut, und ich würde mich glücklich schätzen, wenn ich dem Auge dies überreiche Bild in einer flüchtigen Umriß-

zeichnung nahe bringen könnte. Das glänzende Leben Altvenedigs, das in seinem letzten Jahrhundert alle seine Kräfte nochmals wie zu einem seiner berühmten Feste versammelt, ist nach der Katastrophe des Jahres 1797 wie ein Feuerwerk zerstoben, von dem nur das leere Gerüst übrig bleibt; damals ward Venedig die melancholische Witwe der Adria, die wir aus Byrons und Platens Dichtungen kennen. Aber es lebt noch fort, nicht sowohl in den zahlreichen literarischen Schilderungen, als in seiner Kunst, seinem treuesten Spiegelbilde. Diese in flüchtigen Worten vorüberzuführen, will ich hier unternehmen; sie ist aber, als die feinste Blüte der Kultur, nur aus ihrem historischen Milieu heraus verständlich, dessen Schilderung ich daher zum Thema dieser ersten Betrachtung wählen möchte [24].

An dem venezianischen Staate (er selbst eines der wundersamsten Kunstwerke und in seiner einzigen Staatskirche des hl. Marcus mit ihrer bizarren und doch so einheitlichen Mischung alteinheimischer, römischer, byzantinischer und orientalischer Elemente gleichsam verkörpert) waren die anderthalbtausend Jahre seines Bestehens nicht spurlos vorübergegangen. Der kunstvolle Bau zeigte Sprünge und Risse, der abbröckelnde Mörtel ließ wie an den sich neigenden Palästen, deren manche die Kreuzfahrer gesehen hatten, den inneren Schaden deutlich erkennen. Es hat aber damals keineswegs an erprobten Baumeistern gefehlt, die diese Schäden zu heilen trachteten, ja durchgreifende Restaurationen und Zubauten versuchten. Diese konservativste aller Republiken, so fest in den schwankenden Lagunenboden auf den eisenharten Eichenstämmen der Terra ferma gegründet, ist in vielen Dingen entschiedener mit der neuen Zeit gegangen als die großen und kleinen Monarchien des übrigen Italiens.

Obschon der Republik noch immer eine nicht zu unterschätzende Stimme im europäischen Konzert zukam, war sie doch von ihrer einstigen Stellung als Großmacht, namentlich zur See, tief herabgesunken. Spanien und Portugal, nach der Erschließung der neuen Seewege, dann Holland, in vieler Hinsicht Venedigs Widerspiel im Norden, hatten ihr längst den Rang abgelaufen; doch auch deren glänzende Tage waren vorüber, und einer anderen Macht, zu immer größerer Bedeutung auch im modernen Geistesleben heranreifend, fiel die Herrschaft der Meere zu, dem britischen Inselreiche. Von seinem weiten Kolonialbesitz jenseits des Ozeans trennte sich gegen Ende des Jahrhunderts schon ein neues demokratisches Gemeinwesen los, die Vereinigten Staaten, mit denen Venedig 1783 noch einen Freundschaftsvertrag abgeschlossen hat. Es ist bezeichnend, daß die Republik,

sie, die einst das Banner des hl. Marcus auf die Mauern der alten Kaiserstadt Byzanz gepflanzt hatte, bei den Welthändeln des 18. Jahrhunderts in ängstlicher Reserve blieb; dies System der „bewaffneten Neutralität" hat ihr aber fast nur Nachteile gebracht, und auf ihrem Territorium bekämpften sich unbekümmert die feindlichen Heere. Der letzte große Krieg, den sie geführt hat, war der Türkenkrieg 1714—1718, in dem Prinz Eugens siegreiche Truppen schließlich die Entscheidung herbeiführten. Nicht als ob die Venezianer sich ihres alten Ruhmes als Türkenstreiter unwürdig erwiesen hätten; unter dem Grafen Schulenburg kämpfte das Landheer, namentlich die dalmatinischen Truppen, mit größter Bravour, und die Republik hat ihrem letzten Kondottiere denn auch ein Standbild in Korfu errichtet. Auf der Höhe von Lemnos fand Admiral Flangini den Heldentod; auf dem Bug seines siegreichen Flaggenschiffes wollte er noch sterbend Zeuge des Sieges sein. Aber im Frieden von Passarowitz büßte die Republik dennoch ihre letzten Besitzungen auf Kandia sowie Morea ein, das noch am Ende des vorhergehenden Jahrhunderts Held Morosini „Peloponnesiacus" erstritten hatte. So blieben von dem einstigen stolzen Besitz, von den drei Königreichen der Levante nur noch Dalmatien, ein schmaler Küstenstrich Albaniens und die Jonischen Inseln übrig.

Noch einmal, kurz vor dem Falle, hat sich die venezianische Flotte ihrer Tradition würdig gezeigt. Das war in den Tagen, als Angelo Emo, der letzte Seeheld Venedigs, 1785 den Bey von Tunis durch die Belagerung von Sfax mit seinen damals Aufsehen erregenden schwimmenden Batterien demütigte und damit noch einmal den Namen Venedigs als festen Bollwerks im Mittelmeer gegen Türken und Moresken in aller Mund brachte. Ludwig XVI. hat noch den siegenden Admiral beglückwünscht (ein tragischer Zug liegt über diesem Höflichkeitsakte, den zwei dem Untergang geweihte Gewalten austauschten); die Zantioten überreichten ihm eine goldene Ehrenmedaille, die sich jetzt in der kaiserlichen Sammlung in Wien befindet. Emo ist 1792 vor Malta plötzlich gestorben, die Republik ehrte das Andenken ihres letzten Helden durch ein Grabmal in der Sala d'armi des Arsenals, eines der frühesten Werke des jungen Canova.

Die inneren Zustände der Republik waren viel besser, als man gewöhnlich anzunehmen pflegt, namentlich auf die tendenziös gefärbten Berichte älterer französischer Schriftsteller hin. Besonders die Regierung des Dogen Alvise Mocenigo II. (1763—1778) zeichnete sich durch wohl überlegte und eingreifende Reformen aus. In der richtigen Erkenntnis, daß durch

den Wettbewerb namentlich der Freihäfen von Ancona und Triest der Lebensnerv der aristokratischen Kaufmannsrepublik bedroht würde, ist 1763 die venezianische Handelskammer nach Colbertschem Muster begründet worden. Durch Herstellung besserer Verbindungen, namentlich mit dem deutschen Hinterland, suchte man den Handel zu beleben; wöchentliche Postdiligencen wurden über Roveredo nach Wien, über Mantua in die österreichische Lombardei geführt, während eine neue Straße über Tolmezzo in der Carnia den deutschen Waren den kürzesten Weg nach dem Stapelplatz Portogruaro und damit ans Meer ermöglichen sollte. Das Lagunengebiet erheischte ohnehin stets die größte Aufmerksamkeit; eine der wichtigsten Fragen war die erst in unsern Tagen zum Abschluß gekommene Regulierung der Brenta. Vor allem ist hier aber das letzte, einer solchen Vergangenheit wahrhaft würdige Riesenwerk der Murazzi von Pellestrina und Sottomarina zu erwähnen, die endgültige Sicherung der südlichen Lagune durch die gewaltigen, heute noch, im Zeitalter der Technik, bewundernswerten Dämme aus istrischem Stein, 1781 vollendet, ein wahres Römerwerk und der Schlußstein eines anderthalbtausendjährigen Kampfes gegen das Meer allein imstande, die Republik vor unverdienten Vorwürfen zu schützen.

Der so wichtige Landbau der Terra ferma war gleichfalls Gegenstand lebhafter Aufmerksamkeit. Schon 1765 erhielt die Universität Padua einen Lehrstuhl der Landwirtschaft, wohl einen der ältesten, verbunden mit einer Versuchsstation; man rief landwirtschaftliche Akademien und Gesellschaften ins Leben, ließ populäre Anweisungen für den Landmann drucken und verteilen, die, auch ins Slawische übersetzt, dem Schmerzenskind der Republik, Dalmatien, zugute kommen sollten. Reiche Patrizier, wie Angelo Querini, beschäftigten sich mit landwirtschaftlichen Versuchen.

Auch in der staatlichen Sorge für Industrie und Gewerbe ist die Republik, von alters her durch ihre öffentlichen Wohlfahrtseinrichtungen ausgezeichnet, mit ihrer Zeit vorwärts geschritten. Freilich hatte die alte, eifersüchtig gehütete Glasindustrie von Murano, die man übrigens gerade damals zu reformiren suchte[25], ebenso wie die Spitzenweberei schon längst unter der Konkurrenz des Nordens gelitten. Durch Zeichenunterricht in den Schulen, durch öffentliche Feiertagskurse für die Handwerker, durch populäre Vorträge über Physik, Chemie, Mechanik, sowie durch Ausschreibung von Prämien suchte man dem Übel zu steuern. Heute in den Tagen der University Extension berührt es uns seltsam, daß schon 1771 an der Universität Padua auf die Petition der Gastaldi des Bauhandwerks hin

freie volkstümliche Kurse im Zeichnen und in der Architekturlehre eingeführt wurden. Alles wohlgemeinte Versuche, die aber zu spät kamen.

Es war gleichfalls im Geiste der neuen Zeit, wenn die kluge Handelsrepublik, die sich immer Rom und dem geistlichen Regiment gegenüber bei aller Strenggläubigkeit fest gezeigt hatte — niemals hat in Venedig ein Scheiterhaufen für Ketzer gebrannt — 1767 die testamentarischen Verfügungen zugunsten der Toten Hand bedeutend einschränkte. Anderseits zeigt sich der oft bewährte Billigkeitssinn der Regierung darin, daß in der Bewegung gegen die Jesuiten, die 1773 mit der Bulle Clemens' XIV. ihren Abschluß fand, die Mitglieder des aufgelösten Ordens nicht schutzlos in die Welt hinausgestoßen wurden, sondern eine Entschädigung aus der Kasse der opere pie erhielten.

Zeichen einer neuen Zeit sind hier nicht zu verkennen; sie äußerten sich auf anderen Gebieten ebenfalls, aber destruktiv, als Element des Verfalls. Vor allem kamen durch den Ansturm der neuen Ideen Frankreichs und Englands die scheinbar für die Ewigkeit gegründeten Grundfesten der Republik ins Wanken; die alten Autoritäten wurden erschüttert, oft durch ganz geringfügige, scheinbar kleinliche Anlässe. Ich will flüchtig einige besonders charakteristische Fälle erwähnen, weil sie auch auf die Gesellschaft des vorigen Jahrhunderts ein scharfes Licht werfen. Vor allem die Affäre Gratarol. Eine Kulissengeschichte ist der Ausgangspunkt. Gratarol, Senatssekretär, dem Bürgerpatriziat des Libro d'argento angehörig, Rivale des Dichters Carlo Gozzi bei der schönen Schauspielerin Teodora Ricci, hatte das Unglück, in einer Komödie Gozzis durch den Schauspieler Vitalba als eitler Geck karikiert, aber leicht kenntlich auf die Bühne gebracht zu werden. Die Inquisitoren, an die er sich wandte, wollten oder konnten unter dem Drucke des höchlich amüsierten und skandalsüchtigen Publikums einen öffentlichen Funktionär nicht vor dieser Schmach schützen. Gratarol, auf offener Straße verhöhnt, beging die Unklugheit, sich ohne Urlaub ins Ausland zu begeben, nach den uralten drakonischen Gesetzen der Republik ein Kapitalverbrechen. Seine Güter wurden konfisziert, er selbst in contumaciam zum Tode verurteilt, nach einem längst veralteten Kriminalkodex, dessen mittelalterliche Strenge in keinem Verhältnis zu dem Vergehen und in schneidendstem Widerspruch zum Geiste der Zeit stand. Von Stockholm aus veröffentlichte Gratarol eine von bitterem Haß erfüllte Anklageschrift[26] gegen seine vermeintlichen Feinde — deren Führerin er in einer einflußreichen Patrizierin, der Caterina Dolfin-

Tron zu erblicken glaubte — sowie gegen die despotischen Institutionen seiner Vaterstadt, eine Schrift, die, im Ausland begierig gelesen, dem üblen Gerede über Venedigs Regiment neue Nahrung gab. Aber der schlimmste Schaden war die stark geschädigte Autorität der Obrigkeiten.

Noch viel schwerere Gebrechen deckte ein anderer Handel auf, gleichfalls lawinenartig aus höchst geringfügigem Anlaß emporgewachsen, wie denn überhaupt auf der eng umgrenzten Bühne der Lagunenstadt die Fäden der Intrigen deutlicher zutage treten, denn anderswo. Wieder ist eine Frauen- und Boudoiraffäre der Ausgangspunkt. Eine arme Putzmacherin hatte einer vornehmen Dame Ärgernis gegeben. Der Senator Angelo Querini, überhaupt eine charakteristische Gestalt Alt-Venedigs, wollte seiner Freundin gefällig sein, indem er die Verweisung der in Ungnade Gefallenen durchsetzte. Die Rechtsverletzung war offenbar und der Rekurs hatte daher bei den Inquisitoren Erfolg. Querini, ein unruhiger Kopf, Voltairianer und Anhänger der neuen Ideen, denen er durch sein Vorgehen eigentlich Hohn gesprochen hatte, machte die Sache nun zu einer Staatsaffäre, indem er die Inquisitoren der Kompetenzüberschreitung zieh, sich noch auf eine Reihe anderer Fälle stützend. Ein unkluger Schritt der Staatsinquisition gab der Sache eine unerwartete Wendung. Querin wurde nächtlicherweile in seinem Kasino zu S. Moisè aufgehoben und auf das Kastell von Verona gebracht. Ganz Venedig ergriff Partei; die Konservativen auf der einen, die Anhänger des Fortschritts, Schwärmer und Streber auf der anderen Seite. Eine unerhörte Sache begab sich: dem uralt ehrwürdigen Tribunal der Inquisition, dem Rückgrat des Staatskörpers, wurde der Prozeß gemacht. Ungeheure Erregung bemächtigte sich namentlich des Volkes und der Bürgerschaft, die, durchaus sanmarchistisch und konservativ gesinnt, ihren einzigen Schutz gegen Übergriffe der herrschenden Klasse in dieser geheimen und strengen Justiz erblickten. Franceschi, der Schriftführer des Prozesses und dem gebildeten Bürgerstande angehörig, äußerte unverhohlen, er und sein Standesgenossen müßten Venedig verlassen, wenn das Tribunal sachfällig würde. Die Aufregung ward künstlich geschürt, das Gerücht verbreitet, die deutschen Kaufleute im Fondaco hielten sich zur Abreise bereit. In der denkwürdigen Sitzung vom 16. März 1762 fiel die Entscheidung auf die Seite der Konservativen, nicht zum wenigsten durch die eindrucksvollen Reden eines der letzten großen Staatsmänner Venedigs, Marco Foscarini, herbeigeführt. Lauter Jubel des Volkes begrüßte das Resultat, die fremden Gesanden gratu-

lierten. Querini wurde übrigens in Freiheit gesetzt und unternahm eine Reise in die Schweiz zu Voltaire, dem er eine goldene Medaille mit der Darstellung der triumphierenden Philosophie darbrachte. Aber die Inquisition, und mit ihr die festeste Stütze der alten Republik, war in ihren Grundfesten erschüttert.

Beide Affären hatten viel des Veralteten und Verrotteten im Gefüge des alten Staatswesens aufgezeigt; aber man würde gleichwohl fehlgehen, wenn man den Schauermärchen, wie sie über venezianische Justiz usw. schon im vorigen Jahrhundert umliefen, Glauben schenken wollte. Gerade die Gerichtspflege, stets ein Ehrenamt, war deshalb auch von ernsten Beurteilern als unparteiisch und gewissenhaft großen Lobes würdig befunden worden. Noch unter dem Eindruck des Gratarolskandals wurde 1789 bis 1790 ein neuer Kriminalkodex entworfen, in dem namentlich die moderne Humanität im Gefängniswesen sich bemerklich machte. Denn die abenteuerlichen Berichte über die pozzi und piombi haben sich zum mindesten als stark übertrieben herausgestellt. Diese Gefängnisse — speziell die Bleidächer dienten bloß zur Untersuchungshaft, und die Gefangenen genossen in ihnen relative Freiheit — waren keineswegs jene phantastischen Marterkammern, nicht schlechter, eher besser, als in den anderen Staaten jener Zeit. Des Abenteurers Casanova romanhaft ausgeschmückter Bericht über seine Flucht aus den Bleiklammern[27], stets mit Begierde gelesen, hat am meisten zu jenem Gerede beigetragen. Der tiefe Eindruck solcher Schilderungen zeigt sich in Schillers „Geisterseher"; solcherart verzerrt, opernhaft zugestutzt, spiegelte sich damals die furchtbare geheime Justiz der Lagunenstadt in der Phantasie des gebildeten Deutschland wieder. Bis in unser Jahrhundert hinein spukte dies Schreckbild, den Romanschreibern ein willkommenes Requisit, wie in Coopers einst viel gelesenem „Bravo"; erst die nüchterne historische Kritik unsrer Zeit hat diese gruseligen Schauermärchen unbarmherzig ins Land der Schatten gesendet.

Die Zerbröcklung der alten Gesellschaft macht sich in Venedig wie anderwärts bemerklich. Wir haben gesehen, daß es nicht an Versuchen gefehlt hat, mit der Zeit vorwärts zu schreiten; aber die überlegene Einsicht einzelner bedeutender Staatsmänner erwies sich als ohnmächtig gegenüber der Indolenz und Korruption des Maggior Consiglio. Gerade hier, nicht in den Kreisen der durchaus konservativ gesinnten Bürgerschaft und des seinem S. Marco blind ergebenen Volkes, fanden die neuen Ideen Eingang; die revolutionären Elemente rekrutierten sich aus den

„Barnabotti", den armen Adeligen, die nichts zu verlieren, aber alles zu gewinnen hatten; da sie durchschnittlich von äußerst geringer Bildung waren, aber im Maggior Consiglio Sitz und Stimme hatten, bildeten sie in der Hand unruhiger und ehrgeiziger Männer mit Demagogentalenten ein leicht lenkbares und um so gefährlicheres Werkzeug, wie sich namentlich in der Angelegenheit Querinis zeigte. Die damaligen Unruhen erneuerten sich bei der Prokuratorenwahl Giorgio Pisanis, eines Gesinnungsverwandten Querinis, im Jahre 1780. Auch diesmal bewog das allzu auffällige Hervortreten Pisanis, der die Stimmung der Barnabotti trefflich auszubeuten verstand, die Inquisition dazu, den staatsgefährlichen Streber verhaften und nach Verona abführen zu lassen. Er blieb aber mit seinen Freunden immer in brieflicher Verbindung und schürte die Glut weiter. Nach dem Falle der Republik erschienen seine sehr interessanten Memoiren in Ferrara; eine politische Rolle hat er aber nicht mehr gespielt. Auch sonst mehrten sich die Zeichen der inneren Zersetzung. 1785 wurden in Venedig selbst und in einigen Staaten des Festlandes Konventikel von Freimaurern entdeckt und aufgelöst, denen eine beträchtliche Zahl hervorragender Personen, selbst Geistlicher, angehörten; hinter allem Spielwerk im Stil der „Zauberflöte" war doch auch die revolutionäre Tendenz nicht zu verkennen.

So ist der Niedergang der Gesellschaft des ancien régime auch in Venedig offenbar. Ippolito Nievo hat in seinen viel zu wenig gelesenen Romanen[28] — die in Deutschland trotz Paul Heyses Bemühen fast ebenso unbekannt geblieben sind als in Italien — das Leben der höheren Stände, ihre Korruption, Blasiertheit und die alles zersetzende Ironie ihrer Anschauungen trefflich geschildert; dem gegenüber hatte aber, und in Venedig besonders, Bürgertum und Volk seine alten einfachen Sitten größtenteils treu bewahrt. Goldonis Schilderungen sind gewiß nicht Schönfärberei, und er hat auch die Auswüchse, die Nachäffung des Adels und den Luxus der mit Schulden erkauften Villeggiaturen derb gegeißelt: er selbst war ein viel zu wohlerzogener Bürger seiner Heimat, um den aussichtslosen Versuch nur zu wagen, die Verderbnis der herrschenden Klassen offen auf die Bühne zu bringen. Schon damals begann der Rückgang der uralten einheimischen Familien, das Goldene Buch zeigte schon klaffende Lücken, nicht zum wenigsten herbeigeführt durch die unfruchtbaren und frivolen Konvenienzehen. Die öffentliche Korruption nahm immer mehr überhand; der vorletzte Doge, Polo Renier, übrigens ein ausgezeichneter

Staatsmann, mußte sich den begründeten Vorwurf der Wahlbestechung gefallen lassen. Geradezu unsinnig bei der Lage des Staates war der Luxus, der bei den Dogenwahlen entfaltet wurde; es ist wie eine grausame Ironie des Schicksals, daß dieser Aufwand bei der Erhebung des letzten Dogen Lodovico Manin eine früher unerhörte Höhe erreichte. Wenige Jahre später, und Venedig war die entthronte Meereskönigin im Bettlergewande, ihr Adel, vielleicht der älteste Europas, verarmt und zerstreut. Wohl suchte auch hier die Regierung unerträglichen Mißbräuchen zu steuern. 1775 ward die Spielhölle des Ridotto bei S. Moisé geschlossen, unter allgemeiner Billigung der redlich Denkenden; aber auch dies war nur noch ein halber Erfolg. Unter der glänzenden Oberfläche barg sich eben überall der Vorfall, es bedurfte nur eines geringen Anstoßes, um die vermorschten Fundamente weichen zu lassen. Die herrschende Klasse war es selbst, der die Zügel der Regierung entfielen: Andrea Trons echt venezianische, gutmütig ironische Antwort, die er denen gab, die durch Luxusgesetze dem Übel zu steuern glaubten, klingt wie eine trübselige Prophetie: La xe vecia la xe vecia, sta buzzarona. (Sie ist alt geworden, sehr alt, der Nichtsnutz.)

Dieser zum Einsturz bereite Boden war das Parkett, auf dem die glänzende Gesellschaft des vergangenen Jahrhunderts in Reifrock und Tabarro ihr zierliches Menuett tanzte. Wie keine zweite Stadt war Venedig von alters her die Stadt der Feste, zu denen die kirchlichen Feiertage, die staatlichen Funktionen, die großen und kleinen historischen Gedenktage der Republik stets erneuten Anlaß gaben; eine der letzten Vertreterinnen der alten Aristokratie, Giustina Renier-Michiel, hat in wehmütiger Erinnerung an die verschwundene Pracht ihrer Vaterstadt nach deren Falle die Geschichte jener Feste in einem hübschen Büchlein geschrieben[29]. Das waren keine gezwungenen und steifen Festzeremonien wie heutzutage, sondern mehr als irgendwo in Italien selbst — namentlich die andate in trionfo des Dogen — echte Nachklänge altrömischer und nationaler Festivalkunst, Kunstwerke an sich durch Farbe, Stimmung und sinngemäße Dekoration. Schon die Maler des venezianischen Quattrocento hatten mit Vorliebe die heiligen Geschichten im Rahmen des heiteren und doch gehaltenen Festgepränges ihrer Stadt geschildert; in den Gemälden eines Sohnes der fröhlichen Verona, Paolo, klingt diese Note verstärkt weiter, um in den Fresken Tiepolos gewaltig auszutönen. Ich kann es hier nicht unternehmen, diese zahllosen Feste auch nur aufzuzählen. Eines der

prunkvollsten war das der Sensa (Christi Himmelfahrt), wo der Doge in seinem goldstarrenden Bucintoro, von unzähligen Prachtbarken und Gondeln begleitet, mit dem diplomatischen Korps, den Würdenträgern des Staates und seiner dalmatinischen Leibwache nach S. Andrea del Lido hinausfuhr, um hier die poetische, echt venezianisch gedachte Zeremonie der Vermählung mit dem Meere zu feiern. Glänzende Bankette folgten, bei denen das ganze Volk den Zuschauer bildete, ohne jegliches Polizeiaufgebot; so trefflich wirkte die jahrhundertelange Gewöhnung. Nicht die zahlreichen Beschreibungen, wohl aber die gleichzeitigen Maler geben uns ein treues Bild jener für immer verrauschten Festfreuden.

Einen mehr volkstümlichen Charakter trug das Fest des Gründonnerstags, das zugleich die Erinnerung an einen Sieg über den Patriarchen von Aquileja festhalten sollte. Die Piazza, schon an sich ein unvergleichlicher Festsaal unter freiem Himmel, war durch hölzerne, reich verkleidete Tribünen in ein förmliches Theater umgewandelt, eine eigene Loge nahm den Dogen mit seinem Hofstaat und die fremden Gesandten auf, in der Mitte der Piazza erhob sich die macchina, ein Kolonnadengerüst für das Feuerwerk. Von dem Campanile herab schwebte auf einer Maschinerie ein Knabe in irgendeiner mythologischen Verkleidung hernieder und überreichte dem Dogen ein Sträußchen (der sogenannte volo). Schaustellungen der arti, der alten Zünfte, schlossen sich daran; auf einer eigenen Bühne produzierten die Arsenallotti, ein Elitekorps der Republik, ihren Waffentanz, die morlacca; in den „forze d'Ercole" zeigten hingegen die Gondolieri, eine andere alt privilegierte Körperschaft, ihre athletischen Künste. Nicht mindere Augenlust boten die berühmten „Regate" auf dem großen Kanal, gleichfalls echte Volksfeste, bei denen aber die Patrizierhäuser ihren vollen Festschmuck mit Flaggen und Teppichen anlegten. Von den Altanen blickten die schönen, reich geputzten Damen auf das Gewühl zu ihren Füßen, in dem die Ordnung mit echt venezianischer Grazie und Liebenswürdigkeit allein durch die schlangengleich, pfeilschnell dahinschießenden „bissone" aufrecht erhalten wurde, gelenkt von hübschen, phantastisch gekleideten Jungen, die die Widerspenstigen mit vergoldeten Gipskugeln bombardierten; denn keine brutale Polizeigewalt sollte die Feststimmung trüben. Intimeren und aristokratischeren Charakter trugen die Feste bei den Dogen- und Prokuratorenwahlen, die in den stolzen alten Familienhäusern stattfanden, deren Räume oft in ununterbrochener Flucht durch mehrere Paläste hindurch — die Dekorateure leisteten dabei in kürzester Zeit Unglaubliches — den glänzendsten Schauplatz dar-

boten: zu den Damen im feierlich anmutigen Putz des vorigen Jahrhunderts bildeten die Patrizier in ihrer herkömmlichen ernsten Amtstracht, in Toga und Perücke, die Fremden im goldgestickten französischen Galakleid den lebhaftesten Kontrast.

Zu besonderen Festlichkeiten gab der häufige Besuch von Souveränen und vornehmen Fremden erwünschten Anlaß. Eine der prunkvollsten Schaustellungen war zu Ehren Josephs II. bei seiner Anwesenheit in Venedig vom 22.—25. Juli 1769 geplant, kam aber nicht zustande, da der fürstliche Gast sein Inkognito gewahrt wünschte und mit der ihm eigenen Bescheidenheit versicherte, er reise bloß zu seiner Belehrung. Aber das überlieferte Programm gibt uns ein Bild von dem, was Alt-Venedigs Festkunst zu leisten imstande war. Eine pesca notturna im Bacino von S. Marco war als Mittelpunkt des Festes gedacht. Von der Piazzetta zur Giudecca hinüber und von S. Giorgio zur Dogana sollte durch Flöße, die mit Bosketts von Topfpflanzen verkleidet waren, ein ovaler See eingefriedet werden; diese schwimmenden Inseln trugen kleine Hügel mit Hütten und Bäumen, an denen Kristallfrüchte hingen, und sollten im Geschmacke der Zeit die hesperischen Wundergärten darstellen, alles von unzähligen Fackeln magisch beleuchtet. Fischerbarken, von Tritonen gelenkt, sollten das Wasser beleben, über eine improvisierte Brücke sollte die Festgesellschaft sich nach S. Giorgio begeben, wo in einem glänzend illuminierten Pavillon ein Diner von mehr als hundert Gedecken serviert war. Während des Diners sollte wie auf einen Zauberschlag der ganze Apparat der pesca samt der Brücke verschwinden, dafür geschmückte und beleuchtete Boote mit Musikchören die ganze weite Wasserfläche beleben, während alle Gebäude der Riva beflaggt und beleuchtet in zauberhaftem Glanze erstrahlten. Man fühlt den Einfluß der hoch entwickelten Theaterdekoration des 18. Jahrhunderts, aber zu dieser Feerie im Geiste der Märchenspiele Gozzis kommt der ganze Zauber der unvergleichlichen Umgebung hinzu; mit wunderbarer Geschicklichkeit ist die prächtigste Schaubühne der Welt, die herrliche Riva, verwendet, sind die Bauten der Inseln, die selbst wie Kulissen vor der Piazzetta lagern, als Hintergrund benützt. Denkt man sich noch den ganzen Zauber einer venezianischen, durchsichtig klaren Sommernacht hinzu, den Glanz des von Ruderschlägen bewegten Meeres, die fröhliche, festliche Menge phantastisch beleuchtet, so ergibt sich ein magisches Bild, wie ein orientalisches Märchen;

die heutige Sagra del Redentore ist nur ein schwacher Abglanz davon, denn die unvergleichliche Inszenierung der alten Zeit fehlt.

Seine Höhe erreichte dies Festleben natürlich mit dem berühmten, so oft geschilderten Karneval, den man heute vielfach gern, sogar aus öffentlichen Mitteln, wiederbeleben möchte. Aber auch Venedig ist indessen eine ernste, ihren Geschäften emsig nachgehende Stadt geworden. Durch ein eigentümliches Herkommen verlängerte sich indes der Karneval weit über das gewöhnliche Maß. Fast das halbe Jahr steckte Venedig im Mummenschanz; denn nicht nur in den Faschingswochen, sondern auch an gewissen Festen, besonders der Sensa, sogar bei den Wahlen war es gestattet, sich der Maske zu bedienen. Mehr noch, die Maske war in Venedig eine Art offizielles Kleid, in dem sich der Patrizier, die vornehme Dame, ja die Inquisitoren und der Doge selbst — denen anders als im Amtskleide zu erscheinen unmöglich war — in das dichteste Volksgewühl mischen konnten, frei von jeglicher Etikette, nur mit dem Namen: Siora maschera begrüßt, ohne Gefahr einer Insulte, Maskenfreiheit und Maskenrecht genießend. Dadurch erhielt der schon durch die Natur des Venezianers selbst wohlwollende und gemütliche Verkehr mit dem Volke ein Gepräge freiester Natürlichkeit, in der gleichwohl kein Teil seine Stellung vergaß, noch erhöht durch das eigentümliche Klientelverhältnis und die Gevatterschaft des San Giovanni: die Nobili pflegten nämlich nach uraltem Brauche die Kinder ihrer Klienten und Bediensteten aus der Taufe zu heben. Jene offizielle Maske war übrigens ganz eigentümlicher Art. Sie bestand aus dem tabarro, einem weiten Überwurf, und der baûtta, einem Mäntelchen aus schwarzer Seide mit Halbmaske, das Kopf und Schultern vollständig bedeckte und über dem zu größerer Vermummung von Männern und Frauen noch ein dreispitziger Hut tief in die Stirne gedrückt wurde — an der Art, Mantel und Hut zu tragen, war der Einheimische sofort von dem Fremden zu unterscheiden.

Im Karneval trieb das ganze bunte Gesindel der italienischen und spezifisch venezianischen Maskenkomödie sein lärmendes Wesen auf der Piazza. Zu den eigentlichen Theatermasken, wie Pantalon, dem komischen Typus des venezianischen Bürgers selbst, dem Doktor Balanzon von Bologna, dem Arlechin von Bergamo, dem uralten miles gloriosus Capitan Spampona usw. gesellten sich die Karikaturen der zahlreichen fremden Völkerschaften: der orientalisches Konfekt (Bagigi) feilbietende Armenier, der gravitätische Türke, der schnatternde Jude, der natürlich weinselige Tedesco, das Italienische radebrechend, aber auch der Furlaner, Buranello und Chiozzote in seiner

malerischen Tracht, endlich die spektakelnden gnaghe, als Frauen verkleidete Männer, noch heute ein Hauptspaß des italienischen Faschings. Dazu als Hintergrund die Merceria und Frezzeria mit ihren geschmackvoll arrangierten und beleuchteten Kaufläden, die Piazza mit der fröhlichen, gleichfalls maskierten Menge in den Cafés, unter denen das Café Florian schon damals die erste Stelle einnahm, das Gehen und Kommen in den prächtig ausgestatteten Casini der Nobili hier und bei S. Moisé — auch diese Casini eine echt italienische Erfindung, mit Büchern, Zeitungen, Spieltischen ausgestattet, Rendez-vous der Fremden und Einheimischen, an offener Straße belegen, bequemer und freier als der häusliche Salon. Denken wir uns nun noch als weitere Akteure die zahllosen Fremden hinzu, teils vornehme Reisende aus dem Westen, teils Levantiner und Orientalen in ihren charakteristischen Trachten, die Abenteurer und Kokotten, dazwischen die wandernden Verkäufer mit ihren unzähligen Waren, unaufhörlich rufend, so erhalten wir ein Bild, an dessen Lebhaftigkeit nicht einmal das moderne Neapel mehr heranreicht.

Denn viel mehr als heutzutage war Venedig in jenen Tagen die internationale Weltstadt, wo sich Ost und West, Nord und Süd trafen, Eldorado der Fremden, auch der Abenteurer aus aller Herren Landen. Zahlreiche fürstliche Personen, teils inkognito, teils offiziell mit ihrem Gefolge reisend, statteten der Lagunenstadt ihren Besuch ab. In dem strengen Winter von 1709, da die Lagune zufror, ein seltenes, lange in der Erinnerung bewahrtes Schauspiel, kam Friedrich IV. von Dänemark, und während Europa von Kriegslärm widerhallte, feierte Venedig üppige Feste. Mit viel ernsteren Absichten kam Joseph II. 1769 in strengstem Inkognito, ihn interessierte namentlich der politische und administrative Apparat der Republik, dem er höchstes Lob zollte. Er entging aber dennoch nicht einem glänzenden Konzert im Palazzo Rezzonico. Länger war sein zweiter Aufenthalt vom 21.—29. Mai 1775, wo er der großen Regata der Sensa beiwohnte. Die ganze Pracht ihres kirchlichen Pompes entfaltete aber die Republik bei der Durchreise Papst Pius' VI. 1782; hatte doch seit dem denkwürdigen Aufenthalt Alexanders III. kein Papst mehr die Lagunen betreten. Die letzten fürstlichen Gäste, die die Republik in ihrer alten Festpracht sahen, waren Gustav III. von Schweden (1784) und das russische Großfürstenpaar Paul (I.) und Maria Feodorowna (1781); diesen „Comtes du Nord" wurde das letzte große Fest auf der Piazza gegeben, bei dem den nordischen Gästen namentlich die musterhafte Haltung des Volkes imponierte. Aber auch andere

Fremde, nicht durch ihre Geburt, wohl aber durch Bildung und geistige Bedeutung hervorragend, lockte die Stadt des adriatischen Leuen an.

Im Jahre 1786 betrat Goethe, gleichfalls unter angenommenem Namen reisend, zum erstenmal italischen Boden und Venedig; die große Sehnsucht seines Lebens fand Erfüllung, eine Erbschaft vom Vater her: es ist rührend zu lesen, wie er auf der Fahrt im Brentakanal „seines armen Vaters in Ehren gedenkt, der nichts Besseres wußte, als von diesen Dingen zu erzählen[30]"; und wie ein Alp fällt es ihm von der Brust, daß nun auch diese Wunderstadt ihm kein leerer Name mehr ist, ihm, dem Todfeinde von Wortschällen. Auf diesem selben Boden war vor manchem Säkulum einem anderen großen Deutschen, Albrecht Dürer, das fröhliche Daseinsgefühl meridionaler Formenwelt aufgegangen, und wie dem Dichter bangte auch dem Maler vor der Rückkehr in die nordische Nebelwelt. Zweiundzwanzig Jahre vor dem Dichter der Mignon hatte einer der Vorkämpfer der modernen Ideen, allerdings in amtlicher Tätigkeit, und mit ganz anderen Interessen — ihn zog das reiche musikalische Leben der Stadt vor allem an — in Venedig geweilt, J. J. Rousseau[31].

Unter den zahlreichen Reisenden, die im vorigen Jahrhundert Venedig besuchten, tritt damals, wie heute, das englische Element charakteristisch hervor, besonders in seinen Beziehungen zur Kunst; sein Mittelpunkt war das gastliche Haus des Konsuls Smith, dessen Grab auf dem Lido auch Goethe aufgesucht hat. Diese bunte internationale Gesellschaft enthielt natürlich auch sehr zweifelhafte Elemente: der schlaue Sizilianer Cagliostro, der die Gesellschaft des ancien régime so gründlich mystifizierte und Goethes Interesse so weit erregt hat, daß er seinen Spuren nachgegangen ist und ihm im „Großkophta" ein literarisches Denkmal gesetzt hat, weilte hier, bis ihm der Boden zu heiß wurde dank der trefflichen venezianischen Polizei. Dann taucht aus der bunten Menge ein Sohn Venedigs selbst hervor, Jacques Casanova „de Seingalt", ein echter Typus des vorigen Jahrhunderts, Abbate und Glücksritter, Übersetzer der „Iliade" und Konfident der Inquisition, berühmt, besser berüchtigt durch seine (französisch geschriebenen) Memoiren, in ihrem fast naiven Zynismus ohne Beispiel in der Literatur dastehend, nicht ohne Darstellungsgabe und Talent, aber ohne jeden Halt. So breit ausgesponnen und romanhaft seine Memoiren sind, so widerlich ihre Lektüre ist, sie werfen die merkwürdigsten Streiflichter auf die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, nicht bloß in Venedig; denn Casanova ist in aller Herren Länder umhergetrieben wurden[32].

Von einer anderen Klasse von Fremden, die Venedig ein charakteristisches Gepräge gaben, war schon wiederholt die Rede, den Söhnen des näheren und ferneren Ostens. Noch herrschte ja Venedig in der Levante und sein Handel dorthin war noch immer bedeutend; auf der Riva degli Schiavoni namentlich traf man die charakteristischen Gestalten der Türken, Armenier und Griechen, der Albanesen, Montenegriner und Dalmatiner, die letzteren die erprobte Garde der Republik, wie denn die venezianische Armee in ihren nationalen Korps eine wahre Musterkarte der verschiedenen Stämme war.

Dieser buntscheckigen ausländischen Menge trat das einheimische Volksleben nicht weniger urwüchsig gegenüber. Die zahlreichen, oft kuriosen Gewerbe, die die Straßen — wie heute noch — mit ihren seltsamen Rufen durchzogen und in ihrer südlichen Lebhaftigkeit das Interesse des Fremden fesselten, sind in einem Stichwerke Zompinis von 1785 festgehalten[33]. Namentlich im Karneval erhoben sich auf Molo und Piazza die Buden der Tierbändiger, Seiltänzer und Athleten, die Tribünen der Wahrsager und Charlatane, die durch Arlecchino sich größeren Zuspruch zu verschaffen suchten; da fand man die Improvisatoren, denen auch Goethe mit Interesse gelauscht hat und die heute noch nicht ganz ausgestorben sind. Auch das Volk hatte seinen eigenen Feste, die man heutzutage künstlich wieder zu beleben trachtet, seine Sagre — Kirchweihen der einzelnen Parochien — wo besonders des Abends die beflaggten und geschmückten Häuser, die von Musikbanden durchzogenen Calli, die Buden der Frittoleverkäufer mit ihren glänzenden Schüsseln in altertümlicher Treibarbeit einen heiteren Anblick gewähren; dann die Pfarrerwahlen, die einzige öffentliche Angelegenheit, in der sich der Wille des Volkes oftmals seinen adligen Patronen gegenüber durchsetzen konnte, darum eifersüchtig gehütet und von der Regierung klug protegiert. Niemand hat das venezianische Volk in seiner Intimität besser geschildert als Goldoni, und so steht mit Recht sein gelungenes Standbild von Dal Zotto auf dem charakteristischen Platze von S. Bartolommeo und blickt von seinem Postamente mit behaglichem Lächeln auf das lebendige Gewimmel des Volkes drunten herab, dessen bester Kenner und Schilderer Goldoni gewesen ist.

In dieser bunten und leichtlebigen Gesellschaft des alten Venedig ist aber darum an höheren geistigen Leben kein Mangel gewesen. Die große Zahl gelehrter und hochgebildeter Männer, die aus dem Patrizierstande hervorgingen, zeigte, daß dieser noch ein tüchtiges Kapital an lebendiger geistiger Kraft besaß. So Marco Foscarini, ein ausgezeichneter Redner und Historiker,

Zierde des Senats und Doge der Republick[34], der Gräzist Lodovico Flangini, Girolamo Martinengo, Übersetzer Miltons, und viele andere. Daneben Apostolo Zeno, der gelehrte Historiker und Hofpoet Karls VI., G. M. Ortes, der berühmte Nationalökonom, Jacopo Morelli, der verdienstvolle Bibliothekar der Marciana. Zahlreiche politische und gelehrte Journale waren vorhanden; die noch heute bestehende Gazzetta di Venezia hat 1742 zu erscheinen begonnen. Nach dem Muster von Addisons „Spectator" gründete Gaspero Gozzi, der Bruder des Komödiendichters, ein ausgezeichneter, noch heute geschätzter Stilist, seinen Osservatore[35], und gerade in diesem Jahrhundert gelangte Venedig zu einer nationalen Literatur, die ihm bisher gefehlt hatte. Carlo Goldonis überaus fruchtbares Talent strebte die Reform des italienischen Theaters an und schuf, vollständig im Geiste seiner Zeit die bürgerliche und Volkskomödie, ein treues Spiegelbild venezianischen Lebens; namentlich seine Dialektstücke, wie die berühmten Baruffe Chiozzote, haben in seiner Vaterstadt Schule gemacht; vor wenigen Monaten hat man seinen bedeutendsten Nachfolger, Giacinto Gallina, zu Grabe getragen. Neben Goldoni taucht die seltsame Figur seines Rivalen, des Grafen Carlo Gozzi auf, eines echten konservativen Venezianers, der über die Bannmeile seiner Vaterstadt kaum hinausgekommen ist. Mit seinen phantastischen Märchenspielen (fiabe), deren bedeutendstes, die „Turandot", durch Schiller in der deutschen Literatur eingebürgert ward[36], verdrängte er Goldoni aus der Gunst des Publikums, so daß dieser nach Paris auswanderte, wo er hochbetagt, in den Stürmen der Revolution fast unbeachtet, gestorben ist; aber ihm blieb es wenigstens erspart, wie Gozzi, den Fall seiner über alles geliebten Heimat zu überleben. Die Theaterkabalen und Kulissenintrigen zwischen den Anhängern der beiden Dichter sind von diesen selbst in ihren anziehenden Memoiren geschildert worden, die uns ein fesselndes Bild der gesellschaftlichen Zustände Altvenedigs bieten[37]. Auch Ugo Foscolo, auf Korfu geboren, gehört noch teilweise der alten Republik an. Noch wären die zahlreichen Dialektdichter dieser Zeit zu erwähnen, die namentlich in ihren Satiren der ganzen maldicenza Altvenedigs freien Lauf lassen, die Torheiten und Gebrechen ihrer Umgebung persiflierend; so Pastò, Baffo, Gritti, Lamberti, der letztere Dichter des einst viel gesungenen graziösen Liedchens von der „Biondetta in gondoletta"[38]. Auch einzelne Volksdichter machten sich bekannt — sangen damals doch noch die Gondoliere die Strophen ihres venezianischen Tasso mit den eigentümlichen getragenen Melodien, denen Goethe aufmerksam gelauscht hat.

Die Musik[39] hat ja überhaupt von alters her in Venedig intensive Pflege gefunden, ja die Lagunenstadt steht vielleicht an erster Stelle in der Geschichte der alten italienischen Musik, in der sie eine ähnliche Rolle spielt, wie die ihr so vielfach verwandten Niederlande des Nordens in diesem. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wirkten hier der große Kirchenkomponist Marcello, der berühmte Geigenvirtuose Tartini (aus Pirano in Istrien), ferner Jomelli, Porpora, Scarlatti, Adolf Hasse, „il Sássone", mit seiner gefeierten Gattin, der Diva Faustina. In der ganzen musikalischen Welt berühmt waren die Konzerte der weiblichen Zöglinge an den vier großen Hospizen der Pieta, des Ospedaletto, der Incurabili und Mendicanti. Namentlich das letztere Institut erfreute sich hohen Rufes, hier holte sich Rousseau entscheidende Anregungen für seine Laufbahn als Komponist, und auch Goethe versäumte es nicht, einem solchen Konzert anzuwohnen. Aus den Memoiren Lorenzo da Pontes, des venezianischen Librettisten Mozarts[40], ersehen wir, wie diese Kirchenkonzerte ein Sammelplatz der vornehmen Gesellschaft waren.

Diese fand sich auch — soweit sie auf Esprit und Bildung Anspruch erheben konnte — in den Salons einiger vornehmer und geistreicher Damen zusammen; denn an solchen war im Venedig des vorigen Jahrhunderts kein Mangel, mochte auch ein großer Teil der Patrizierinnen in der puppatola di Francia, die in der Merceria ausgestellt die jeweilig neuesten Pariser Moden zeigte, ihr Ideal erblicken[41]. Die Freunde historischer Parallelen haben wohl den Palazzo Albrizzi das Hotel Rambouillet Venedigs genannt. Hier waltete die schöne Gräfin Isabella Teotochi-Albrizzi, aus edlem korfiotischem Geschlecht entsprossen, die Freundin und Gönnerin Canovas, dessen Werke sie beschrieben hat[42], von Pindemonte und noch von Lord Byron gefeiert, denn sie hat bis 1836 gelebt. Dann Giustina Renier-Michiel, die Verfasserin der Feste Veneziane und Übersetzerin Shakespeares; Maria Querini-Stampalia Lippomano, in der Modekunst des Jahrhunderts, dem Pastell, dilettierend und Übersetzerin von Webbs Gedanken über die Malerei, die Gräfin Wynne-Rosenberg und noch manch andere. Wir wollen endlich der Frauen nicht vergessen, die uns jenen echten Rocococharakter zeigen, dem Prevost in seiner Manon und Goethe in seiner Philine unvergängliches Leben verliehen haben, wie Cecilia Tron und die schöne Schauspielerin Teodora Ricci, die ungetreue Freundin Gozzis.

So weist Venedig im vorigen Jahrhundert, trotz seiner vermorschten

Fundamente und der fortschreitenden sozialen Zersetzung, überall eine nicht verächtliche Energie des Lebens auf, keineswegs Stagnation und Erschöpfung der produktiven Kräfte, wie sie in den großen Zentren des damaligen Italiens, Florenz nicht ausgenommen, vielfach bemerklich ist. Daß diesem alten Gesellschaftskörper noch immer bedeutende expansive Kraft innewohnte, zeigt ein Werk wie die Murazzi, zeigt die Blüte der venezianischen Literatur im vorigen Jahrhundert. Seinen glänzendsten Ausdruck fand aber das letzte Jahrhundert der Republik auf jenem Gebiete, das stets der größte und eigenste Ruhm venezianischen Kulturlebens gewesen ist, auf dem der bildenden Kunst.

Denn das bunte und vielgestaltige Leben Venedigs im 18. Jahrhundert, das ich in den früheren Abschnitten in einem raschen Überblick zu schildern versucht habe, spiegelt sich in dem eigensten nationalen Besitz der Marcusstadt, in seiner bildenden Kunst, vor allem in der Malerei, am treuesten und in seiner ganzen Fülle wieder[43]. Wieder kommen uns die Niederlande des Nordens in Erinnerung. Wie in diesen hat die Malerei in Venedig allein vor allen übrigen Ländern, auch vor den anderen Landschaften Italiens selbst vom 14. bis zum 18. Jahrhundert eine fast ununterbrochene Zeit der Blüte gehabt, stets national und die fremden Einflüsse rasch assimilierend, nicht ihnen unterliegend.

Es entspricht vollkommen der traditionellen hervorragenden Stellung der Kunst in Venedig, wenn sie auch im 18. Jahrhundert hier im Vordergrund des Interesses steht. In jenen Tagen wies Venedig in seinen Patrizierhäusern noch eine große Anzahl stattlicher Sammlungen auf. Ich hebe unter den besonders zahlreichen Münzsammlungen die berühmte, in ihren Anfängen auf Seb. Erizzo zurückgehende Kollektion des Hauses Tiepolo hervor — ihr stattlicher Katalog ist 1736 gedruckt worden —, weil sie teilweise in das kaiserliche Münzkabinett zu Wien übergegangen ist, wie andrerseits die kaum minder bedeutende Sammlung des gelehrten Apostolo Zeno nach St. Florian in Oberösterreich gekommen ist. Nicht minder zahlreich waren die Antikensammlungen; ich nenne die Museen Nani, Grimani, Capello. Die vornehmen Besitzer kamen dem kunstverständigen Publikum gastlich entgegen; die reiche Bibliothek der Pisani zu S. Stefano war öffentlich zugänglich und hier eröffnete Almorò Pisani 1765 eine Malerakademie, deren Direktor Pietro Longhi war.

Noch populärer war die reiche Gipssammlung der Cà Farsetti, sie enthielt Zeichensäle für junge Künstler, die mit Prämien bedacht wurden. Hier hat Canova studiert, hier hat sich Goethe für seinen römischen Aufenthalt vorbereitet. Der Staat folgte dem Beispiel dieser vornehmen Mäzenaten: 1766 ward die heute noch bestehende Akademie der schönen Künste gegründet, zu deren Direktor kein geringerer als Tiepolo bestellt wurde; so wenig wie andere hat allerdings auch diese Akademie der Kunst neues Leben einzuflößen vermocht. Auch das Artilleriemuseum des Arsenals ist nicht zu vergessen, eine Schöpfung Angelo Emos, dessen erster Konservator der Engländer James Pattison war, wie andrerseits die staatliche Restaurierakademie bei S. Giovanni e Paolo unter der Leitung eines naturalisierten Engländers, Pietro Edwards, stand. Dieses Hervortreten des englischen Elements ist besonders hier charakteristisch. Gerade in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts stellt sich England, schon längst eine Vormacht im europäischen Geistesleben, aber bis dahin ausschließlich von der bildenden Kunst des Auslandes abhängig, an die Spitze des modernen Kunstlebens, das Erbe der Niederländer übernehmend. Es entstand die englische Akademie, in der Reynolds seine berühmten Reden hielt, die gerade in Venedig einen merkwürdigen Widerhall gefunden haben; gegen Reynolds Geringschätzung der Venezianer wendet sich ein kleines 1783 erschienenes Büchlein, dessen pseudonymer Verfasser (Martinelli) sich in die Livree eines Pedellen der venezianischen Akademie hüllt[44]. Eine absterbende und eine auflebende Welt stoßen da gegeneinander, die doch gleichwohl zahlreiche Beziehungen zu einander haben. Ein Vertreter der alten erbgesessenen, auf ihre glänzende Ahnenfolge stolzen und noch immer vollkräftigen Kunstrichtung wirft der jungen aufstrebenden Nebenbuhlerin Anmaßung und Undank vor; er weist auf einen aufgehenden Stern seiner Heimat hin, den damals 22jährigen Canova, der gerade an seinem uns Wienern so wohl bekannten Minotauros arbeitete und damit die Bahnen betrat, die der ferneren Kunstentwicklung des Kontinents vorgezeichnet waren.

Schon in jenen Tagen läßt sich der spezifische Charakter der englischen Amateure klar erkennen. Nicht wenige der zahlreichen in Venedig ansässigen Söhne Albions sammeln die Werke der einheimischen Schule; schon sind sie aufmerksam auf die ältere, damals kaum beachtete Malerei: Strange hat hier seine kostbare Sammlung von Muranesen und anderen Quattrocentisten zusammengebracht. Ihr Mittelpunkt ist, wie schon er-

wähnt, das Haus des Konsuls Smith, der, selbst Sammler und Bilderspekulant, den Verkehr der venezianischen Künstler mit seinem Vaterlande lebhaft gefördert hat. Ihm hatte Ant. Canale seine Berufung nach London zu verdanken, und so ist ihm denn auch des Künstlers radiertes Werk gewidmet[45].

Das damalige Venedig ist ein Zentrum des Kunsthandels, in dem ein kosmopolitischer Venezianer eine große Rolle spielt: Franz Algarotti, der Freund Friedrichs des Großen und von diesem in den Grafenstand erhoben, ein liebenswürdiger, noch heute lesbarer Essayst[46]. Selbst in der Malerei dilettirend, ein ausgezeichneter Kunstkenner und Sammler, hat er sich der Künstler, besonders Venedigs, warm angenommen. Vielfach als Unterhändler für die Dresdener Galerie tätig — für die er auch einen Organisationsentwurf ausarbeitete — hat er für diese, durch Vermittlung seines Freundes Tiepolo, die berühmte, heute allerdings deposseedierte Dresdener Madonna des Bürgermeisters Meyer von Holbein aus dem Palazzo Dolfin erworben. Die Sache hatte damals in Venedig bedeutendes Aufsehen gemacht; Algarotti erzählt hübsch, wie der alte ehrliche Piazzetta vor dem Bilde förmlich in Ekstase geriet. Auch Liotards berühmtes Wiener Schokoladenmädchen ist durch Algarotti nach Dresden gekommen. Eine andere Idee Algarottis gelangte nur teilweise zur Ausführung: die Bildung einer modernen Galerie, für die er die bedeutendsten Künstler seiner Zeit, vor allem die Venedigs, heranzuziehen gedachte.

Wie im Musikverlag, so nahm Venedig auch im Buchhandel vielleicht die erste Stelle im damaligen Italien ein, namentlich in künstlerisch ausgestatteten Prachtwerken. Der bedeutendste Verleger war der Conte Albrizzi, der Mäzen Piazettas; für ihn hat der Künstler auch die Illustrationen der großen, Maria Theresia gewidmeten Ausgabe von Tassos „Gerusalemme" gezeichnet[47]. Ein Denkmal, das Albrizzi pietätvoll dem geschiedenen Freunde setzte, ist die schöne Publikation von Piazzettas Zeichenvorlagen, meisterhaft von Pitteri gestochen[48]. Ein anderer bedeutender Verlag war der von Pasquali, bei dem u. a. Pier Antonio Novellis hübsche illustrierte Ausgabe der Werke Goldonis mit Titelkupfern aus dessen Leben (1761) erschienen ist (desgleichen der illustrierte Don Quixote seines Bruders Francesco). Die Stecherkunst schwang sich überhaupt, seit J. Wagner seine berühmte Chalkographie 1739 in Venedig begründet hatte, hier zu bedeutender Höhe auf; aus Wagners Atelier ist auch Marco Pitteri hervorgegangen, einer der originellsten Stecher des vorigen

Jahrhunderts[49]. Auch da zeigt sich übrigens der Charakter Venedigs als Fremdenstadt: die zahlreichen Vedutensammlungen, von denen noch die Rede sein wird, Pietro Longhis von seinem Sohne Alessandro[50] radierte Sittenbilder, Zompinis Typen der Straßengewerbe, deren venezianische Verschen häufig mit englischer Übersetzung versehen sind, zeigen deutlich, auf welches Publikum hauptsächlich gerechnet war.

Ich gehe nun von dieser mehr äußerlichen Seite venezianischen Kunstlebens zu einer flüchtigen Schilderung der bildenden Kunst Venedigs im 18. Jahrhundert selbst über, als der letzten köstlichen Blüte, die dem Lagunenboden entsprossen ist. Immer ist die Kunst hier in einem ganz anderen Sinn als im übrigen Italien national gewesen; wie die Republik stets ihr eigenes, niemals die Geschicke der anderen italischen Lande teilendes und durch den ganzen Verlauf ihrer Geschichte selbständiges Sonderleben geführt hat, wie sich ihre Angehörigen faktisch als Nation gefühlt haben, wie ihr süßer heimatlicher Dialekt offizielle Geltung gehabt hat — noch Marco Foscarini hat seine Staatsreden in venetischem Idiom gehalten —, so ist auch die bildende Kunst, soweit sie wirklich bodenständig war, niemals gänzlich der römischen und bolognesischen Manier, der κοινή des Elektizismus erlegen, sondern zeigt sich immer, und gerade in verstärktem Maße in ihrem letzten Jahrhundert, als echter Schößling jenes wunderbares Kunstgebildes, in dem sich Nord und Süd, Orient und Okzident vereinigen, und das man eben darum einzig und allein als national venezianisch begreifen kann. Jeder andere Maßstab versagt dieser eigentümlichen Schöpfung gegenüber, und deshalb vermag auch J. Burckhardt in seinem wundervollen „Cicerone", als strikter „Toscaneggiante", ihr nicht gerecht zu werden.

Die Physiognomie des Stadtbildes von Venedig, wesentlich beherrscht durch jene echt venezianisch-nationalen Bauten, auf die der Name gotisch so schlecht wie möglich paßt, hat seit dem 17. Jahrhundert eine eigentümliche Veränderung durch die gewaltige Expansionskraft des Barocco erlitten. Die strengen Tempelfronten des Palladianismus paßten im Grunde so wenig hieher, als die wuchtigen Paläste der Terra ferma auf die Pfahlroste der Lagunensiedelung. Schon in der Hochrenaissance hatte der Toscaner Jacopo Sansovino in seiner herrlichen Bibliothek von S. Marco eine bei seinem Stamme ungewöhnliche Anpassungsfähigkeit an venezianisches Wesen gezeigt; in ähnlicher Weise erhielt Venedig durch den genialen Longhena und seine Schule ein echt venezianisches Barocco (1631

bis 1658). Der wunderbare Bau der Salute, mag er auch, wie so vieles in Venedig, den gestrengen Merkern reinen Stils ein Ärgernis sein, zeigt die venezianische Architektur wieder auf ihrer alten Bahn malerischer Gesamtwirkung, die dieser Stadt der Farben und der durchsichtigen Luft so angemessen ist. Das Schlagwort von Operneffekten prallt an dieser lebenstrotzenden Kunst des Baroccos ab, in der das Theater und seine Prospektmalerei eine so bedeutende Rolle spielt. Auch der Palastbau nähert sich wieder seinem heimatlichen Element; die Palazzi Flangini, Pesaro und namentlich Rezzonico zeigen uns den Typus des Patrizierhauses zu Ende des 17. Jahrhunderts, in dem die Strenge und Wucht des alten Renaissancebaues durch die überquellende und doch leichte Fülle der Dekoration fast aufgehoben ist. Sardi († 1694) stellt dann in seinen Kirchenfassaden der Scalzi und besonders von S. Maria Zobenigo (1683) den fortan gültigen Typus fest, der zwar die palladianische Tempelfront nicht verleugnet, aber in seiner heiteren malerischen Wirkung, namentlich in der geschickten Verteilung von Licht und Schatten so trefflich in den Rahmen der Stadt paßt; ihm folgt Al. Tremignan mit seiner köstlichen Façade von S. Moise (1688), einem Lieblingsmotiv moderner Vedutenmaler. Das 18. Jahrhundert hat diesen glänzenden Barockbauten nur wenig Erhebliches hinzugefügt. Ich nenne nur Domenico Rossis prunkvolle Jesuitenkirche mit ihrer äußerst glücklichen Lichtführung, im Innern durch die verschwenderische, aber bei aller Pracht des edlen Steinmaterials nirgends überladen wirkende Dekoration wahrhaft würdig des großen Ordens, der die Höfe des katholischen Europa so staatsklug geleitet hat. Schon zu Beginn des Jahrhunderts macht sich dann der Einfluß des Klassizismus geltend, dessen Hauptvertreter Massari mit seinem leider verballhornten Pal. Grassi und später der gelehrte Temanza sind. Aber der echt venezianische frohe und üppige Barockstil war zu tief in diesen Boden eingewurzelt: Cominellis graziöser Palazzo Labia, mit der anstoßenden schönräumigen Kirche S. Geremia Corbellinis (von 1754) eine so malerische Gruppe des Canalazzo bildend, desselben Cominelli Fassade von S. Rocco, ein merkwürdiger Versuch, auf Venedigs Hochrenaissance zurückzugreifen, sind die letzten imposanten Ausläufer dieses nationalen Barocco.

Aus der marmornen Stadt flüchtete die vornehme Gesellschaft, wie noch heute, wenn mit Antritt des Herbstes die Lagunen böse Miasmen auszusenden beginnen, hinaus in die Campagna, um in der freien Natur bis zum Anbruch des Winters die Freuden ländlicher Geselligkeit, Weinlese und

Jagd zu genießen. Die Ufer des Brentakanals bis Padua, sowie die Terrassenlandschaft von Treviso boten die beliebtesten Villéggiaturen. Die Naturfreude des Italieners, zumal vergangener Jahrhunderte, ist aber wesentlich anders geartet als die des Nordländers; sucht dieser reflektierend und sentimentalisch die Natur in ihrer Unberührtheit und Freiheit, so bringt jener, seit unvordenklichen Zeiten an städtisches Leben gewöhnt, ganz andere Ansprüche mit: wie dem antiken Menschen ist ihm das bebaute, fruchtbar gemachte, allenfalls noch gute Jagdgründe bietende Land schön und erfreulich, und so würden wir uns in jenen Landhäusern, hart an belebter Straße, Haus an Haus gelegen, an die sich die sorgsam bebauten Felder mit ihren Wein- und Maulbeerkulturen anschließen, kaum behaglich fühlen — uns fehlte der Wald, der einsame Höhenweg.

Der Brentakanal gibt uns heute noch ein lebendiges Bild vergangener Zeiten[51]. Freilich fährt man nicht mehr mit dem berühmten Burchiello, dem komfortabel ausgestatteten Salonschiffe, das uns Goethe, Goldoni u. a. schildern, von Fusina bis ans Gelände Paduas. Heute führt eine kleine Eisenbahn längs des Kanals hin, der schon dem alten Volkmann, Goethes Bädeker, die Erinnerung an holländische Landschaften wachrief, durch zahlreiche Ortschaften; aber zu beiden Seiten sehen wir noch die Villen der Venezianer des vorigen Jahrhunderts, in mannigfaltigem Wechsel von der einfachsten Farm bis zum prunkvollen Palaste. Vor hundert Jahren müssen die Ufer der Brenta freilich ein viel lebendigeres Bild geboten haben, von Fuhrwerk aller Art, Kaleschen und Marktkarren in bunter Mischung belebt, die Wasserstraße dazwischen mit Gondeln, Barken, Lastschiffen, von Pferden gezogen, befahren; ein Anblick, der dem Auge des Venezianers ebenso erfreulich und abwechslungsreich dünkte, als er mit unsrer Vorstellung ruhigen Landlebens unvereinbar ist.

Von der Einrichtung einer solchen altvenezianischen Villeggiatur hat uns eine fein gebildete vornehme Dame jener Zeit, die Gräfin Justina Wynne-Rosenberg, ein anschauliches Bild überliefert: in der mit zahlreichen Kupfern geschmückten Beschreibung, die sie dem prächtigen Landsitze des uns schon bekannten A. Querini, Alticchiero bei Padua, gewidmet hat[52]. Auserlesene Kunstwerke, kostbare Kupferstiche, eine kleine aber gewählte und sorgsam gehaltene Bibliothek, eine nicht unbedeutende Sammlung von Antiken, zeigten den Hausherrn als Mann von Geschmack; der ausgedehnte Park, im herrschenden Zeitgeschmack mit allerlei allegorischem und symbolischem Spielwerk ausgestattet, mit Freundschafts-

tempeln, Altären, chinesischen Pavillons, einem Labyrinth, einem Schwärmerwäldchen, dem Andenken Youngs, des Verfassers der viel gelesenen „Nachtgedanken", geweiht, barg nicht nur eine Anzahl antiker und neuerer Skulpturen, sondern auch ein landwirtschaftliches Versuchsfeld. So spiegelt dieser Ansitz die Sinnesweise eines fein gebildeten, kunstverständigen, aber stets auch auf das Praktische und das Gemeinwohl bedachten Venezianers alter Zeit trefflich wieder. Altichiero ist nach dem Tode des Besitzers an pietätlose Erben gefallen, von all den sorgsam behüteten Dingen ist nichts mehr übrig. Dagegen steht die prächtigste Villeggiatur jener Zeit noch heute aufrecht, die wahrhaft fürstliche Palastvilla der Pisani in Stra, zu Beginn des 18. Jahrhunderts von Frigimelica in klassizistischem Stil erbaut, mit einem herrlichen, weit gedehnten Park voll uralter Bäume, in dem sich die Stallungen, eine Orangerie, ein Labyrinth und noch andere zopfige Häuschen befinden. Die schier unendliche Flucht der Säle und Zimmer des Innern enthält nicht mehr viel von der alten Ausstattung, da Stra in der Empirezeit Sitz des Vizekönigs Eugen Beauharnais gewesen ist und im herrschenden Geschmack eingerichtet wurde. Doch sind immerhin noch einige Räume in der ursprünglichen Form erhalten; an den Wänden hängen Stiche nach Longhi, eingerahmte Lobgedichte auf die Pisani, Dogenporträts, Ansichten von Rokokoschlössern, Aquarelle mit Pflanzendarstellungen, und, sehr charakteristisch für die Zeiten der beginnenden Chinoiserie, Serien altjapanischer kolorierter Holzschnitte, Stilleben usw. darstellend. Die Krone des Ganzen ist der herrliche Ballsaal, von Tiepolo mit der ganzen Fülle seiner reichen Künstlerphantasie dekoriert[53]; wir werden im weitern sehen, welche Heimstätte die Malerei gerade in diesen Landsitzen gefunden hat.

So breitet sich der Umkreis venezianischen Lebens über die Bannmeile der Lagunenstadt frohgemut aus. Aber der Blick kehrt doch immer wieder zu ihr, dem Wunder der Welt, zurück; fällt doch gerade in die Zeit, die uns hier beschäftigt, die malerische Entdeckung Venedigs selbst als selbständigen Stimmungsbildes, nicht mehr als Beiwerks und Hintergrundes wie auf den Gemälden der Quattrocentisten.

Wiederum tritt der internationale Charakter Venedigs hervor; zunächst als Ricordi für die fremden Besucher sind die Veduten gedacht, die schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts Luca Carlevaris aus Udine nicht ohne Geschick radiert hat[54]. Zu ihm ist dann jener Künstler in die Lehre gegangen, der der eigentliche Begründer des venezianischen Architektur-

bildes werden sollte, Antonio Canal, genannt Canaletto. Sohn eines Theatermalers, war er schon von Jugend auf im Bannkreise der raffiniert ausgebildeten Prospektmalerei des Barocco aufgewachsen. Seine Veduten sind mit so erstaunlicher Treffsicherheit und so täuschender Perspektive gemalt, daß man der Überlieferung Glauben schenkt, Canaletto habe sich bei seinen sorgsam vorbereiteten Aufnahmen der camera optica bedient; und in der Tat spricht Algarotti von diesem Instrumente als zu seiner Zeit bei den Vedutenmalern allgemein im Gebrauch. Canales Bilder, heute mit enormen Preisen bezahlt, sind schon zu seinen Lebzeiten namentlich von den Engländern gesucht worden; wie schon erwähnt, ist der Künstler selbst durch des Konsuls Smith Vermittlung 1746 nach London berufen worden. Noch bewahrt die königliche Sammlung zu Windsor eine Reihe seiner Handzeichnungen mit Londoner Motiven. Namentlich ein trefflicher Blick unter dem weit gespannten Bogen der Westminsterbrücke hindurch auf die zu beiden Seiten der Themse sich ausbreitende Stadt ist besonders anziehend; der von zahlreichen Schiffen belebte Strom, der ihm seinen heimatlichen Canalazzo vor Augen zaubern mochte, hat den Venezianer immer und immer wieder angeregt[55].

Canales Veduten fesseln uns gerade heute durch die virtuose Behandlung des beleuchteten Wassers und des Sonnenlichts, das in warmen Tönen auf den farbigen Mauern der Palazzi liegt; mit ihrer genrehaft behandelten Staffage führen sie uns aber auch das ganze bunte Leben Altvenedigs vor Augen. Am liebsten schildert der Künstler das bewegte Getriebe des Canal grande, belebt von raschen Gondeln, von den Passagierschiffen und den warenbeladenen Seglern der Levante, die vor den Magazinen der Handelsherren liegen; aber auch das Volksgewühl vor den Buden des Jahrmarkts auf dem Marcusplatz, der Piazzetta und Riva, mit den malerischen Gestalten der Orientalen und Dalmatiner. Immer aber bleibt die Architektur die Hauptsache, sie, die Venedigs Landschaft ausmacht, dieser Stadt über der Natur, nach Giustina Michiels hübschem Worte, wo alles bis auf den Boden selbst ein Werk der Menschenhand und künstlerischen Schaffens ist, wie ein Gebilde aus Tausendund Einer Nacht aus unwirtlichem Sumpfe hervorgezaubert; gerade in dieser unendlich treuen Wiedergabe des architektonischen Charakters Venedigs liegt die Poesie dieser Bilder. Noch intimer tritt uns Canale in seinen köstlichen Handzeichnungen entgegen, von denen das Museo Correr eine stattliche Anzahl, aus Guardis Nachlaß, besitzt[56]. Da ist es besonders

das intime Leben auf den kleinen Plätzen der Parrocchien, den Campieli, das er mit der treuen Liebe des echten Sohnes seiner Vaterstadt belauscht. Aber auch auf die Campagna hinaus ist er den Venezianern seiner Zeit gefolgt; wir besitzen eine Anzahl von Gemälden und besonders von köstlichen radierten Blättern, die uns den Brentakanal mit seinen freundlichen Örtchen, den malerischen Turm von Malghera am Lagunenrand schildern. Die Poesie venezianischen Landlebens im vorigen Jahrhundert hat in diesen Schöpfungen ihren reinsten Ausdruck gefunden. Denn Canaletto hat auch die Radiernadel mit außerordentlicher Meisterschaft geführt; mit feinen, scheinbar nachlässigen und doch bis ins einzelnste lebendigen Strichlagen erreicht er fast impressionistische Wirkungen, besonders in der Wiedergabe des Wassers, seines ureigensten, heimatlichen Elements. Merkwürdig und für das Venedig damaliger Zeit bezeichnend ist es aber, daß sein Gesichtskreis fast ausschließlich auf die Lagune und die Terra ferma beschränkt bleibt; das hohe Meer, das doch jenseit des Lido in gewaltiger Majestät brandet, spielt bei ihm keine Rolle. Die 40 trefflichen Veduten, die Visentini nach Gemälden des Meisters radiert hat, sind wieder vornehmlich auf die Fremdenwelt Venedigs berechnet[57]. Dagegen zeigt sich Canale völlig unabhängig und eigenartig in einer Reihe frei erfundener Kompositionen, die zu dem Köstlichsten gehören, was wir von ihm besitzen; die Erinnerungen an die Ruinen Roms, die er in seiner Jugendzeit geschaut, vermischen sich hier mit Motiven Venedigs und der Terra ferma zu höchst reizvollem phantastischen Spiel. Ein wundersames Bild dieser Art besitzt die venezianische Akademie; eine märchenhafte Palasthalle, deren kühle Dämmerung, in köstlichstem Gegensatz zu dem blendenden Sonnenlichte draußen, voll traumhaft magischen Reizes ist.

Canale fand einen unmittelbaren Nachfolger in seinem Neffen Bernardo Bellotto (ebenfalls, obwohl dies höchst irreführend ist, Canaletto genannt). Seine unbezeichneten Bilder sind nicht immer leicht von denen seines Meisters zu unterscheiden; im allgemeinen greift Bellotto derber zu als der feinere Canale; auch in seinen Radierungen fällt die breitere, häufig aber etwas unbestimmte und konventionelle Formengebung auf. Er nimmt aber in der Kunstgeschichte seiner Heimatstadt dadurch einen besonderen Platz ein, daß es ihm gelungen ist, jenes unvergleichlich feine und doch warme silberne Licht, wie es namentlich des Morgens auf der Riva liegt, auf seine Leinwand zu bannen; mit ebensolch künstlerischer Empfindung

gibt er dann auch die kühlere Luftstimmung des Nordens mit ihren perlgrauen Nebeltönen, die fast immer auf der Architektur liegen, wieder. Denn Bellotto ist viel mehr als sein Oheim ein internationaler Künstler geworden, wie außer ihm nur noch Tiepolo und die Rosalba. Schon in seiner Jugend hat er Rom besucht; in den vierziger Jahren ist er dann über Piemont nach dem deutschen Nordosten gezogen, den er nicht mehr verlassen hat. 1747—1768 hat er mit Unterbrechungen in Dresden geweilt, der bedeutendsten Kunststadt des damaligen Deutschland, wo Hagedorn, Intendant der königlichen Sammlungen und Verfasser der viel gelesenen Betrachtungen über Malerei, den Ton angab. Es ist die Zeit, wo die herrliche Galerie im Entstehen war, in der dem jungen Goethe, damals in Leipzig studierend, zum erstenmal die große Kunstwelt der Niederlande und Italiens sich erschloß. Noch bewahrt die königliche Gemäldesammlung in ihren 37 Veduten namentlich aus Dresden und Pirna die reichste Kollektion von Bellottos Hand[58]. 1758 begab sich der venezianische Meister nach Wien, und hier entstand jene Folge von Ansichten Wiens und der kaiserlichen Lustschlösser, die heute eine Zierde des neuen Hofmuseums bilden. Namentlich die Vedute des alten Universitätsplatzes — schon an sich einer der malerischsten Punkte Altwiens — ist in ihrer überaus reizvollen Lichtbehandlung ein ausgezeichnetes Beispiel seiner Kunst. Den Rest seines Lebens hat Bellotto unter einem noch nordischeren Himmel verbracht, als königl. polnischer Hofmaler in Warschau; auch diese Stadt verdankt ihm ihre Einführung in die neuere Kunst.

Der letzte bedeutende Vedutenmaler Venedigs ist Francesco Guardi, Tiepolos Schwager, der bis 1793 gelebt hat. Er bildet mit Piazzetta und P. Longhi, im Gegensatz zu der internationalen Kunst des Tiepolo, der Canaletti und der Rosalba die Trias der prononziert venezianischen, eng auf ihr heimatliches Gebiet beschränkten Meister, von ähnlicher Stellung, wie sie Carlo Gozzi in der Literatur einnimmt. Auch in seiner Schätzung sind die Engländer voraufgegangen; die meisten seiner Bilder befinden sich schon seit alter Zeit in britischen Sammlungen, Italien, seine Vaterstadt nicht ausgenommen, besitzt nur wenig Erhebliches von ihm; in der Galerie der Wiener Akademie ist er recht gut vertreten. Guardi steht unserm modernen Empfinden vielleicht am nächsten; das erklärt die übertriebenen Preise, die für seine immerhin seltenen Veduten gegenwärtig bezahlt werden. Nicht wie die beiden Canaletti, von denen er sich auch durch das viel kleinere Format seiner Bilder unterscheidet, legt er das

Hauptgewicht auf die treue Wiedergabe des Stadtbildes, die Perspektive ist bei ihm sogar oft vernachlässigt und ganz willkürlich behandelt; seine Veduten scheinen aus der Erinnerung gemalt, mehr komponiert als realistisch wiedergegeben. Ihm liegt etwas anderes am Herzen; in seiner Malweise oft ganz modern, gibt er uns momentane Stimmungsbilder, durchtränkt von dem ganzen Zauber venezianischer Luft, mit seltsamen Wolkenzügen und phantastisch beleuchtetem Wasser. Über seinen Veduten, die schon durch ihr Format intimer wirken, liegt ein Hauch jener feinen elegischen Herbststimmung der Lagunen; Venedig wird unter seinen Händen jene Traumstadt, die unter allen Neueren niemand besser als wieder ein britischer Poet, Boz-Dickens, in seinen köstlich naiven Pictures of Italy, mit der ganzen ihm zu Gebote stehenden märchenhaften Phantastik geschildert hat. Unter den Vedutenmalern ist Guardi vielleicht der größte Poet, wie er der letzte bedeutende Maler der Venezianer überhaupt gewesen ist. Er selbst hat die Radiernadel nicht geführt; doch ist eine Folge von Blättern nach ihm, Feierlichkeiten des Dogen darstellend, von Brustolon in der damals neu erweckten Holzschnittechnik veröffentlicht worden.

Dieser Trias der Vedutenmaler, die in ihrer Art in ganz Europa einzig dastehen und der Nachwelt, wie durch eine providentielle Fügung, das Abbild der bald verlöschenden Herrlichkeit Altvenedigs überliefert haben, schließt sich mit bescheidenerem Können ein liebenswürdiger Maler an, Giuseppe Zais, 1783 in Armut und Elend im Hospital von Treviso gestorben. Er pflegt wie sein älterer Vorgänger Marco Ricci die dekorative Landschaft, wie sie als Wandschmuck der Paläste und Villen jener Zeit beliebt war. In Italien kann man ihn vielleicht am besten im Museum von Padua kennen lernen. Oft etwas phantastisch und konventionell, aber immer anmutig, fügt er einen kleinen, aber nicht unwesentlichen Zug in das Bild des venezianischen Kunstlebens im 18. Jahrhundert.

Weniger intim mit der Stadt als solcher verwachsen als die Vedutenmalerei, tritt uns die monumentale Kunst jener Tage, wie sie nicht nur die Kirchen, sondern auch die Palazzi und Villen der Patrizier mit ihren Schöpfungen geschmückt hat, in gewaltiger Fülle und Kraft entgegen. In ihren bedeutendsten Vertretern durchaus national, wie von alters her, ist sie es, die den Ruhm der italienischen Malerei allein noch neben Frankreich und dem neu aufstrebenden England ganz original vertritt. Während

alle anderen Schulen Italiens längst ihre nationalen Eigentümlichkeiten zugunsten eines allgemein manierierten und kosmopolitischen Stiles aufgegeben haben, bewahrt sie sich, wie das merkwürdige Staats- und Lebensgebilde Venedigs überhaupt, ihre heimische Weise, ja sie kehrt, obwohl durchaus modern, in dem größten Freskanten des 18. Jahrhunderts auf die Pfade zurück, die die monumentale Kunst der venezianischen Hochrenaissance gewandelt war. Die alte Republik schleicht zu Grabe, aber ihre Kunst breitet das ruhmvolle Löwenbanner als Bahrtuch über sie.

Venedig hat im 18. Jahrhundert noch eine stattliche Reihe von „Historienmalern" hervorgebracht, und Alessi. Longhi hat uns ihre Porträts, mit feierlichen Perücken geziert, in einem radierten Werke überliefert[59]. Aber der größte Teil von ihnen redet nicht das angestammte Venezianisch, sondern die Gemeinsprache des allgemein italienischen Barocco; sie könnten ebensogut in Bologna oder Genua wirken, und die meisten von ihnen haben auch als Hofmaler an nordischen Höfen, bis nach St. Petersburg hin, ein kosmopolitisches Dasein geführt. Nur zwei Maler heben sich durch die Kraft ihres Genies zu wahrhaft nationaler und wahrhaft kunstgeschichtlicher Bedeutung empor, G. B. Piazzetta und sein viel größerer Nachfolger G. B. Tiepolo, dessen Schaffen mit dem seiner beiden Söhne in eine seltene Einheit zusammenfließt.

G. B. Piazzetta[60] — schon sein echt venezianischer Name charakterisiert ihn — hat stets im eng umgrenzten Bannkreise seiner Vaterstadt gelebt und so ist er auch nur in dieser vollständig kennen zu lernen. Zwar seinen großen Kirchenbildern, in denen er sich weniger frei zu geben weiß, haftet manches von den älteren Schulen des 17. Jahrhunderts, den Tenebristen Bolognas und den macchianti (Fleckmalern) Neapels an; er liebt es, und darin liegt für uns Heutige das Trennende von jener Kunst, schwere, opake Schlagschatten neben die höchsten Lichttöne kontrastierend zu setzen. Die Kunstrichter des Empire, voran Goethes Berater, H. Meyer — in seinem Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts[61] — haben seine Gemälde mit jenen älteren in die Rumpelkammer verwiesen. Piazzetta und Tiepolo, beide so grundverschieden, werden zusammen abgetan; die Fresken der Villa Valmerana hatten aber noch den Goethe der achtziger Jahre entzückt. „Wiewohl J. Bapt. Piazzetta und J. Bapt. Tiepolo beide Venezianer und von ganz anderem Stamm als die neapolitanischen Macchianten sind, so dürfen sie doch als Geschmacksverwandte und auf gleichem Irrwege denselben zur Seite stehen. Schwache Gedanken, fehlerhafte Zeich-

nung, Mangel an Ausdruck, Charakteristik und edlen Gestalten, der Zweck, durch heftige Gegensätze Wirkung hervorzubringen, unzulängliches Wissen unter kecken Pinselstrichen zu verbergen, sind ihnen allen gemeine Eigenschaften. Piazzetta unterscheidet sich nur durch mächtigere Schatten, welche ins Rotbraune fallen. Tiepolo hingegen wendet hellere Farben an und bedarf deswegen keiner gewaltsamen dunklen Stellen. In beider Werken finden sich zuweilen noch Spuren (!) von dem guten Kolorit der älteren venezianischen Schule." So lautet das Urteil im Kreise des alternden Goethe; wir werden es heute schwerlich mehr unterschreiben; heute, wo die Öde der antikisierenden Maskenköpfe unendlich weit hinter uns liegt. Die Kunst jener Venezianer ist nicht aus zweiter und dritter Hand übernommen, wie die des Empire, sie quillt frisch aus den tiefsten Quellen des Lebens, und das macht sie uns Modernen, die wir eben erst anfangen, uns auf uns selbst zu besinnen, so wert.

Anders als bei seinem großen Nachfolger Tiepolo liegt Piazzettas größte Bedeutung nicht sowohl im monumentalen Kirchenbilde, obgleich auch hier in den Kirchen Venedigs und Paduas manch treffliches Werk uns erfreut, als in seinen genrehaft aufgefaßten Schöpfungen. Die zahlreichen Stiche, die nach ihnen vorhanden sind[62], bezeugen ihre große Beliebtheit und Verbreitung selbst im Norden. Eines seiner köstlichsten Werke dieser Art, den jungen Fahnenträger, ein Bild, das sich mit den Schöpfungen eines Gainsborough messen darf, bewahrt die Dresdner Galerie. Die Akademie in Venedig besitzt ein anderes für Piazzettas Lichtbehandlung besonders charakteristisches Genrebild, die junge Wahrsagerin, das einigermaßen an die Behandlung solcher Vorwürfe durch die gleichzeitigen Franzosen erinnert. Immer aber bleibt Piazzetta ein echter Venezianer. Namentlich in seiner Formengebung. Am deutlichsten zeigt sich dies in den lebensgroßen, in Kreide ausgeführten Charakterköpfen, die sein eigenstes Gebiet bilden, auf dem er sich am freiesten und liebenswürdigsten ergeht. Die reichste und schönste Folge solcher Blätter besitzt ebenfalls die Akademie in Venedig. Es sind anmutige, in breiter malerischer Behandlung ausgeführte Darstellungen namentlich von Mädchen und Jünglingen, bei denen der charakteristische Typus des venezianischen Volkes treffend wiedergegeben ist, abwechselnd mit den nicht minder eigenartigen Typen von Orientalen, Slawen und Griechen. Gerade diese Charakterköpfe haben, durch die Hand geschickter Stecher, vor allem Marco Pitteris[63], vervielfältigt, Piazzettas Namen in alle Welt getragen.

Weit über dem räumlich und ideell ziemlich beschränkten Kreise Piazzettas steht das Wirken eines Künstlers von universeller Bedeutung, des ersten italienischen Malers jener Zeit überhaupt, G. B. Tiepolo[64].

Tiepoletto, wie er mit dem gebräuchlichen Kosenamen seiner Zeit heißt, hat als Sproß einer Klientenfamilie des uralten, an Venedigs byzantinische Vergangenheit erinnernden Patriziergeschlechts der Tiepolo, 1696 das Licht der Welt erblickt; ein Denkstein, der unlängst an seinem ehemaligen Wohnhause in der Corte S. Domenico (bei den Giardini) angebracht worden ist, erinnert jetzt an das zweite Zentenarium seiner Geburt. Nicht viel länger als ein Vierteljahrhundert ist es her, daß namentlich die französischen Pleinairisten diesen großen Maler, in dem sie die moderne Fiber fühlten, gleichsam wieder entdeckt haben, zur selben Zeit ungefähr, als das Barocco wieder zu Ehren kam. Heute steht er im Vordergrunde des Interesses, nicht mehr als manierierter, gedankenloser und eilfertiger Improvisator abschätzig beiseite geschoben, wie es noch die ältere Generation tat. Wir zählen ihn heute zu jenen ewig jungen, gleichsam zeitlosen Meistern, die, wenn auch fest verwachsen mit ihrer Zeit und ihrem heimatlichen Boden und mit tausend Trieben in dessen Vergangenheit wurzelnd, dennoch ihren gewaltigen Schatten in die Zukunft vorauswerfen. Es ist Tiepolos Schaffen in erster Linie zu danken, daß die venezianische Malerei ihr nationales Gepräge, unbeeinflußt von der Manier der Eklektiker und Klassizisten, bis zum Falle der Republik bewahrt hat.

In Tiepolo inkarniert sich gleichsam noch einmal die ganze künstlerische Vergangenheit Venedigs. Er ist, wie schon seine Zeitgenossen erkannt haben, eigentlich ein Nachfolger des heitersten Meisters der Renaissance, Paolo Veroneses, auf dessen Kompositionsweise er zurückgreift. Mit ihm teilt er die festliche Stimmung; auch er liebt es, die heiligen Geschichten, wo sie dazu Anlaß bieten, im Rahmen des noch üppigeren, noch rauschenderen Festgepränges des venezianischen Settecento darzustellen. Gleichwohl ist er kein bloßer Nachahmer Paolos, sondern ein durchaus eigenartiger Epigone, ja, er schreitet in der malerischen Behandlung über den älteren Meister noch hinaus. Die Klarheit seiner Luft, wie aus eitel Sonnenlicht gewoben, in deren Helligkeit die widerstreitendsten Farbentöne sich harmonisieren, lassen ihn sehr oft als einen der merkwürdigsten Vorläufer des Pleinairismus erscheinen; daher die große Wirkung, die er auf die modernen Maler geübt hat, denen er auch seine Wiederentdeckung verdankt. Ein französischer Kunstkritiker, Buisson, braucht ein hübsches Gleich-

nis, um den Eindruck tiepolesker Kunst zu versinnlichen. Sie erweckt ihm die Stimmung des „autan blanc“ seiner südfranzösischen Heimat, des Windes, der von der afrikanischen Wüste herkommt, mit heißem, gewaltigem Atem, „à decorner les boeufs“, wie das Landvolk drastisch sagt. Er gibt dem Himmel eine eigentümliche milchige Transparenz und der Landschaft eine ideale Leichtigkeit, die im Herbst die tausend Farben der Natur zu einer klangvollen Harmonie vereint. Eine Gruppe von Frauen, mit bunten flatternden Gewändern über die Felder gehend, stellt in dieser Luftstimmung den leibhaftigsten Tiepolo vor Augen. Aber wir brauchen nicht in die Provence zu gehen. Schon der feinsinnige Beobachter Aretino hat den tiefen inneren Zusammenhang zwischen der eigentümlichen venezianischen Lichtstimmung und der auch darin nationalen Malerei Venedigs mit beredten Worten ausgesprochen; Venedig selbst, in jener Zeit namentlich, da es seine Schönheit am innigsten offenbart, im Herbst — von Gabriele d'Annunzio in einer poetischen Herbstallegorie meisterhaft geschildert[65] — lebt in den Gemälden des letzten großen venezianischen Meisters.

Tiepolo ist als Künstler durchaus ein Kind seiner Zeit. Der ganze Olymp des Tridentiner Konzils, alle die neuen fanatischen und ekstatischen Heiligen sehen in seinen Kirchenbildern mit der ganzen heißen Glaubensinbrunst der Gegenreformation auf uns herab; die feine Weltlichkeit der klugen, stets maßhaltenden Handelsrepublik, der Heimat Fra Paolo Sarpis, verleugnet sich freilich auch in ihnen nicht. Freilich, Tiepolo hat in den grellen Martyrienbildern dem Geschmack seiner Umgebung sich anbequemen müssen. Aber was Goethe, den schon der Bann der Antike und einer neuen nüchterneren Zeit umfangen hielt, an diesen Kirchengemälden abstieß — gerade das zieht uns Moderne heute wieder an. Namentlich in Tiepolos heiligen Frauen lebt eine merkwürdig feine, nervöse Empfindung; die hl. Lucia in SS. Apostoli in Venedig, auch die Katharina der Wiener Galerie sind gute Zeugen dafür. Sein Madonnenideal, wie sein Frauentypus überhaupt berührt uns oft seltsam widerspruchsvoll mit seinem etwas sinnlichen und doch fast hochmütig abweisenden Ausdruck, in dem eine feine Mischung von Koketterie und Kälte liegt; so mögen wir uns das Wesen mancher der schönen Patrizierinnen Altvenedigs vorstellen. Der nationale Typus, noch heute wohl erkenntlich, schon in den ältesten Werken der venetischen Schule, bei Altichiero, in der Eva Rizzos am Dogenpalast hervortretend, von den Meistern der Hochrenaissance noch typischer, idealer gefaßt und antiker Regelmäßigkeit genähert, nimmt bei Tiepolo, der auch hier seinem

eigentlichen Lehrmeister Paolo folgt, überhaupt ein ganz eigentümliches etwas minaudierendes Wesen an, das aber doch ein weiter Abstand von den gallischen Rococoschäferinnen trennt. Immer zeigen seine Geschöpfe, daß sie dem eigentümlichsten, ohne gleichen dastehenden Staats- und Gesellschaftsgebilde des alten Venedig angehören, dessen buntes Getriebe auch durch seine Gemälde geht. Ähnlich wie Rembrandt, den er überhaupt, wie sein Lehrer Piazzetta auch, studiert hat, verwendet er gern Orientalen in phantastisch aufgeputzten Kostümen als Füllfiguren; oft tritt uns in seinen Schöpfungen der semitische Typus, namentlich des höheren Alters, in seiner scharfgeschnittenen Charakteristik entgegen. Ein wohlgebildeter Negerknabe, Alim, den er in seinem Hause hielt und taufen ließ, erscheint häufig in seinen Gemälden, in die andrerseits die schöne Venezianerin Cristina, die Tochter eines Barkenführers und sein bevorzugtes Frauenmodell, das er sogar mit sich nach Spanien geführt hat, eine höchst lebendige persönliche Note bringt.

Es wäre falsch, Tiepolo als bloßen weltlichen Festmaler aufzufassen; in ihm pulst eine mächtige dramatische Ader; wer die gewaltige Kreuztragung von S. Alvise in Venedig je in günstigem Lichte gesehen hat, weiß, wie er auch darin über Veronese hinausragt; wenn er heute zuweilen etwas theatralisch auf uns wirkt, so liegt das nur in seiner Umgebung und haftet auch den grandiosen Musikdramen eines Gluck an.

Tiepolos reiche Künstlernatur offenbart sich am innerlichsten in seinen Radierungen, die zu dem Geistreichsten gehören, was die Kunst des 18. Jahrhunderts überhaupt hervorgebracht hat: Federzeichnungen mit der zartesten Nadel hingeworfen, scheinbar nachlässig und doch voll Kraft und lebendigster Lichtwirkung — es gibt wenig Beispiele in der Kunstgeschichte, daß ein Künstler seine malerischen Prinzipien in dieser Technik der Reproduktion so voll zum Ausdruck gebracht hätte. Dies gilt namentlich von seinen scherzi di fantasia, den freiesten Spielen der Laune, die je einem Künstlerhirn entsprungen sind; die Märchenwelt des Settecento, Orient und Antike wirbeln hier in einem tollen Karneval durcheinander, immer aber rein bildmäßig geschaut, nirgends ins gestaltlos Phantastische verschwimmend. Immer ist das rein Malerische ihr Lebenselement und darum ist der Versuch einer Auslegung dieser Formenspiele, die uns durchaus modern berühren, höchst müßig. Manchmal klingt es wie ein Widerhall aus Gozzis Feerien uns entgegen, in denen freilich die deutschen und französischen Romantiker auch allerhand tiefgründige Symbole zu wittern glaubten;

so besonders in dem Blatte mit dem Grabe Pulcinellas. Diese Capriccios sind in Madrid entstanden, und man meint die baumlose kastilische Hochebene in ihrer eigentümlichen Landschaft wiederzufinden. Sie haben ihrerseits auf den größten spanischen Künstler des 18. Jahrhunderts, der in so merkwürdiger Weise aus der alten in die neue Kunstwelt hinüberleitet, eingewirkt, auf Francisco Goya, auch dieser von größter Bedeutung für die moderne Kunst.

Tiepolos Kunst lebte in seinem eigenen Fleisch und Blut weiter, in seinen Söhnen Domenico und Lorenzo, deren Wirken von dem ihres Vaters kaum zu trennen ist. Namentlich Domenico ist ein höchst origineller Künstler, der die Prinzipien seines väterlichen Meisters selbständig weiter entwickelt hat. In seinen Phantasien — charakteristischerweise Idee pittoresche genannt — über die Flucht aus Ägypten hat er in sehr geistreicher Weise, ganz wie der Musiker ein gegebenes Thema in Variationen ausspinnt, den alten Vorwurf völlig neu aufgefaßt: er zeigt uns die heilige Familie in den verschiedenen Momenten ihrer mühseligen Fahrt, in Sturm und Sonnenschein, über Berg, Wald und Fluß, durch Stadt und Land ziehend. Auch hier triumphiert, ganz modern, das rein Malerische über den Stoff.

Das Stoffgebiet Tiepolos ist das denkbar weiteste. Mit gleicher Virtuosität hat er das Leinwandbild, das Wandfresko, kühne perspektivische Deckenmalerei, profane und heilige Stoffe behandelt. Als echter Venezianer tritt er uns aber besonders in den zahlreichen Fresken entgegen, mit denen er Paläste und Villen der Patrizier seiner Zeit geschmückt hat. Die ganze weltliche Lust des alten Venedig klingt uns fröhlich entgegen, so charakteristisch verschieden von dem gleichzeitigen französischen Rococo und den Malern Louis XV., deren einer, Fragonard, dem venezianischen Meister ehrliche Bewunderung gezollt hat. Tiepolos Anpassungsfähigkeit ist wunderbar; die alttestamentlichen Fresken im erzbischöflichen Palast zu Udine sind mit gleicher Bravour und Hingebung gemalt wie die heitern Wandbilder des Palazzo Labia in Venedig mit der Geschichte des Antonius und der Cleopatra, aus denen das ganze stolze und genußfreudige Venedig jener Tage noch einmal zu uns spricht. Auf anderen Pfaden wandelt seine vielgewandte Kunst in den Landhäusern der Terra ferma, wo schon Paolos Villa Barbaro in Maser das glänzende Beispiel eines von der Kunst verschönten Ansitzes gegeben hatte. Tiepolo folgt ihm mit seiner Villa Valmerana in Vicenza, die auch Goethes Phantasie lebhaft angeregt hat.

Hier boten ihm zunächst die großen Epen der Weltliteratur den Stoff: die Ilias und Odyssee, die Äneis, die Gerusalemme liberata und der Orlando Furioso, teilweise in Stimmungsbildern von tief poetischer Erfindung, wie Achill, der in der Dämmerung träumend am Fenster sitzt, auf das brandende Meer draußen, aus dem die Mutter Thetis auftaucht, hinausblickend. Daran reihen sich aber in der „forestiera", in den Fremdenzimmern, köstliche Genrebilder, wie die ausruhende Bäuerin unter dem Baume, in sonniger Landschaft, ferner Schilderungen der Kostüme und Sitten des fernen Asiens — sind doch damals die Chinoiserien in Mode —, endlich Bilder aus Venedig selbst in seinem fröhlichen Maskengetriebe, der letzte Karneval der alten Republik. Auch darin hat Tiepolo den Ton angegeben. Sein eigenes Landhaus in Zianigo bei Mirano ist mit Karnevalszenen von seiner und der Söhne Hand geschmückt. In anderen Villeggiaturen wieder sind es historische Stoffe, große Familienerinnerungen, die seine unerschöpfliche Phantasie ganz neu gestaltet, wie in den Fresken der Villa Contarini in Mira (jetzt abgenommen und im Privatbesitz zu Paris[66]), der feierliche Empfang Heinrichs III. von Frankreich durch einen Ahnherrn jenes Geschlechts in dem heiteren Landsitze am Brenta-Ufer.

Tiepolos Ruhm ist geradezu europäisch gewesen; er ist der einzige venezianische Maler der ein ausgedehntes Freskenwerk auf deutschem Boden hinterlassen hat: die herrlichen Gemälde im bischöflichen Palast zu Würzburg mit den historischen Darstellungen aus der Geschichte Friedrich Barbarossas, ganz modern aufgefaßt, nicht im langweiligen antikischen Opernstil, sondern in jenem selbstgeschaffenen, wiewohl zum Teil auf seinen geistigen Ahnherrn Paolo zurückgehenden Kostüm, das ihm eigentümlich ist. Tiepolo hat auch das letzte große Freskenwerk der alten Kunst auf spanischem Boden geschaffen. Von Karl III. unter glänzenden Bedingungen samt seinen Söhnen, den steten treuen Gehilfen, nach Madrid berufen, hat er, der letzte große Venezianer und der letzte Vertreter der alten monumentalen Kunst, die wenige Dezennien später vom Schauplatz abtrat, die gleichfalls dahinsterbende spanische Weltmonarchie in den riesenhaften Deckengemälden des neuen Schlosses von Madrid verherrlicht[67]. Es war auch für ihn der Schwanengesang; fern von der Heimat ist er hier 1770 gestorben.

Die Kunst Tiepolos ist der Höhepunkt, die Seele Venedigs im vorigen Jahrhundert. Erscheint uns in seinen Schöpfungen die festfreudige Gesellschaft Venedigs in monumentaler Idealität, so hat sie andrerseits doch auch ihre Maler gefunden, die sie in ihrem leichtfüßigen graziösen Erdenwandel

geschildert haben; auch dieses harmonische, von der Kunst verklärte Dasein des aristokratischen 18. Jahrhunderts ist vor dem dritten Stande entflohen, dessen Bourgeoisnüchternheit die erste Hälfte unsres Jahrhunderts erfüllt. Zu der deutschen Angelika Kauffmann und zu der schönen Französin Vigee Le Brun tritt als dritte berühmte Malerin dieses Jahrhunderts die allerdings viel ältere Rosalba Carriera[68], schon 1675 als Tochter einer kunstfertigen Spitzenweberin aus Chioggia geboren; sie ist aber erst 1757 hochbetagt und erblindet in Venedig gestorben. Sie hat im Verein mit ihren beiden Schwestern und einer armen, von ihr adoptierten Waise Felicitas Sartori (später an den Rat Hoffmann in Dresden verheiratet) eine überaus fruchtbare Tätigkeit als Porträtmalerin in Pastell entfaltet; in dieser echt frauenhaften Technik, die, seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in Schwung gekommen, auch zahlreiche Dilettanten beschäftigte. Selbst Friedrich der Große hat sie in seiner Gefangenschaft zu Küstrin ausgeübt. Aber Rosalba bewahrt der Le Brun wie der Angelika, Winckelmanns Freundin, gegenüber die charakteristische Auffassung des echten italienischen Barocco selbst auf ihrem beschränkten Gebiete; außer ihren Porträts hat sie nur wenige allegorische und religiöse Halbfiguren gemalt[69]. Ihre Pastelle, die einst die Welt entzückten, sprechen uns heute weniger an; sehr oft erscheinen sie etwas fabrikmäßig und verblasen, und man merkt vielen die Hast der Bestellungen und das geringe innere Verhältnis zum Dargestellten an. Wir erkennen der unvergleichlich höheren Kunst eines Liotard den Preis zu. Vollständig ist Rosalba in Dresden kennen zu lernen, wo sie für König August III. eine förmliche kleine Galerie, namentlich schöner Frauen, gemalt hat. Hier findet sich auch eine ihrer besten Leistungen, ihr eigenes Selbstbildnis, mit einem bei einer Frau doppelt merkwürdigen Realismus und ohne jede Koketterie gemalt, die z. B. die Selbstporträts der Le Brun nicht selten entstellt. Eine polnische Mütze auf dem Haupt, hat sich die unschöne, nicht mehr junge Frau mit den energischen, echt venezianischen Zügen selbst dargestellt, in großer Treue, die sie sogar ein entstellendes Gesichtsmal nicht verbergen ließ

Rosalba Carriera war ein rechter internationaler Zugvogel, wie so viele Italiener ihrer Zeit; das venezianische Lokalkolorit ist darum auch bei ihr am schwächsten. Sie führt uns in die gesamte vornehme und gebildete Gesellschaft des damaligen Europa, an dessen Höfen sie überall gastliche Aufnahme gefunden hat[70]. So ist in ihren Pastellen ein gutes Stück zeitgenössischer Geschichte erhalten, als Gegenstück zu ihrem reichen, ein ganzes Archiv ausmachenden Briefwechsel. Wie die dargestellten Persönlichkeiten sind ihre

Porträts echte Kinder des 18. Jahrhunderts, in dem die Frau ja eine so hervorragende Rolle gespielt hat.

Den schon oft hervorgehobenen Gegensatz, in dem Guardi zu den Canaletti, Piazzetta zu Tiepolo steht, bildet auch Pietro Longhi[71], der bedeutendste Sittenmaler Venedigs und Italiens im Settecento überhaupt, zu seiner älteren Landsmännin Rosalba, mit deren Sphäre er sich oft berührt. Longhi hat seine Geburtsstadt, so viel wir wissen, nur einmal, in seiner Jugend, verlassen. Er begann mit großen mythologischen Kompositionen im Stil seiner Zeit; sein Titanensturz im Palazzo Sagredo ist aber ein mißlungener Wurf. Er hat das selbst gefühlt und ist zu dem Genremaler Crespi nach Bologna nochmals in die Lehre gegangen, der ihn denn auch auf das seiner Begabung zusagende Gebiet hingelenkt hat, auf die Schilderung des Lebens seiner Zeit. Man beurteilt Longhi gewöhnlich nach seinen kleinen Staffeleibildern, die zumeist etwas flüchtig und gewerbsmäßig, um den zahlreichen Bestellungen für die Boudoirs und Säle der Nobili zu genügen, ausgeführt sind, oft auch einen nicht angenehmen glasigen Ton haben. Fast gar nicht bekannt ist aber sein Hauptwerk, in dem er mit Muße und Hingebung sein Bestes leisten konnte, die Fresken im Stiegenhause des Palazzo Grassi (Sina) in Venedig. Es ist ein veglione in dem adeligen Hause selbst dargestellt, hinter dem gemalten Geländer bewegen sich, als hätte sich Altvenedig wieder belebt, mit täuschender Wahrheit geputzte Herren und Damen, im französischen Galakleid, in der Toga des Patriziers, maskiert in der baûtta, Diener mit Erfrischungen, gehend und kommend; auch die charakteristische Figur eines Dalmatiners fehlt nicht. Alles ist mit köstlicher Naivität, Lebenswahrheit und Frische gemalt, in trefflicher Technik, wenn auch nicht mit der leuchtenden Palette eines Tiepolo. Aber gerade jene kleinen Sittenbilder, zumeist direkt für die Häuser der Patrizier gemalt[72], und, besonders für die Fremden in zahlreichen Stichen reproduziert, haben Longhis Ruhm begründet. Sie sind, wie gesagt, fast durchgängig rasch und etwas flüchtig gemalt, aber der Sammelband mit Studien nach der Natur, den Teodoro Correr unmittelbar aus dem Nachlaß des Künstlers für sein Museum erworben hat, zeigt, wie sorgfältig Longhi auch das kleinste Detail seiner Bilder vorbereitet hat.

Unter seinen Händen werden sogar so uralt hergebrachte Stoffe, wie die sieben Sakramente (Fondazione Querini-Stampalia in Venedig) zu Genrebildern aus dem venezianischen Kleinleben, dessen ganze bunte Fülle er uns schildert. Vor allem behandelt er das Leben der höheren Stände: die vornehme Dame bei der Toilette, von ihrem Friseur, der oft genug als postillon

d'amour fungierte, bedient, ihre Gesellschaften, wobei der stutzerhafte Abbé nicht fehlen darf, die Galanterien der Maskenfeste, den Ridotto mit seinen Spieltischen, das Marionettentheater und den Maskenball im Parlatorio der Nonnen von S. Zaccaria, einem Sammelpunkt der eleganten Welt, höchst charakteristisch für das vorige Jahrhundert und von Casanova in seinen Memoiren anschaulich geschildert[73]. Aber er führt uns auch das Leben des Volkes auf Molo und Piazza vor, die Buden der Charlatane, Chiozzotinnen in ihrer malerischen „tonda" beim Zahnreißer, die Pfarrerwahl, den Kirchgang und noch manch anderes Momentbildchen. Longhi hat zahlreiche Berührungspunkte mit seinem Zeitgenossen Goldoni, dem er auch befreundet war; beide haben eine ähnliche Entwicklung aus dem Manierismus ihrer Zeit zu frischer Schilderung bürgerlichen und Volkslebens durchgemacht, und so nennt Goldoni die Kunst des Malers mit Recht die Schwester seiner Muse. Auch im übrigen Europa tritt ja in dieser Zeit das Sittenstück auf der Bühne wie in Dichtung und Malerei bedeutend hervor. Aber wie verschieden ist der scharf satirische Ton Hogarths, das gewitterschwangere Lächeln Beaumarchais' die feine Ironie Parinis, oder der freiheitdürstende Ingrimm des jungen Schiller von der harmlosen und heitern Beschaulichkeit dieser Venezianer! Nur zuweilen blitzt bei ihnen ein satirisches Streiflicht auf. Sie sind eben gut gesinnte Bürger ihrer alten Republik, die gerade in diesen breiten Schichten des an der Regierung nicht teilhabenden Volkes ihre treuesten Anhänger hatte, sie, die ihre Untertanen mit so feinen Mitteln zu leiten wußte.

Aber die altersschwachen Hände der alten Meereskönigin hielten diese Zügel nur noch locker. Wie über sorglose Dünenbewohner eine Sturmflut des Meeres hereinbricht, an dem sie so lange gewohnt und das sie längst bezwungen geglaubt haben, so kam die Katastrophe des Jahres 1797 über Altvenedig. Gezwungen von den französischen Gewalthabern, sprach die venezianische Regierung sich selbst ihr Todesurteil; der letzte Doge Lodovico Manin, ein echter Typus eines entnervten und bigotten Patriziers, setzte selbst mit kläglicher Beflissenheit das uralt ehrwürdige Abzeichen des corno ducale von seinem Haupte. Aber das Volk murrte; auf der Piazza empfing es den General Salimbeni, der ihm die demokratische Beglückung verkünden sollte, mit dem donnernden, uralten Schlachtruf Venedigs: Viva San Marco! Und drüben im fernen Dalmatien spielte sich ein rührendes Schauspiel ab. In Perasto begruben sie das ehrwürdige Löwenbanner wie eine Reliquie unter dem Altar ihrer Kirche, und der Podestà rief ihm in seinem ungelenken Venezianisch doppelt ergreifende Abschiedsworte nach.

Aber der adriatische Löwe war tot für immer, die Ereignisse waren stärker als dies von seiner herrschenden Klasse in jahrhundertlanger Unmündigkeit gehaltene Volk, das, seiner Führer beraubt, unfähig zum Widerstande war. Vergebens erhoben sich die treuen kräftigen Alpenbewohner, vergebens lohte in den blutigen Ostern vom 17. April in Verona ein mörderischer Aufstand gegen die Franzosen empor. Nicht der dritte Stand hat, wie in Frankreich, das alte Regime gestürzt; um den Freiheitsbaum mit der Phrygiermütze tanzten die Barnabotti, mit abenteuerndem Gesindel verbrüdert. Handel und Verkehr stockten, der märchenhafte Reichtum Venedigs schwand mit seinen alten Geschlechtern. Die Franzosen plünderten die Kunstschätze, das griechische Viergespann ward nach Paris geschleppt. Napoleon legte selbst Hand an die ehrwürdige Piazza des hl. Marcus; sie ward reguliert, wie der große Organisator die historische Gestalt Europas mit seiner gewaltigen Faust reguliert hat; damals verschwand die schöne Kirche S. Gemignano, von Sansovino erbaut, wie ein ganzer Stadtteil an der punta della motta verschwand, um den giardini pubblici Platz zu machen, diese ein wirkliches Geschenk des großen Korsen an die Stadt[74].

Aber die Kunst hat dennoch Venedigs Fall überlebt, wenn auch die große venezianische Malerei, die letzte Blüte des alten Kunstlandes Italien, schon dahin war. Es waren Söhne Venedigs, welche die gerade hier zu neuer Blüte gekommene Kunst der Reproduktion[75] in das neue Jahrhundert hinübertrugen. Die Piranesi förderten mit ihren römischen Veduten die Begeisterung für die Antike und die ewige Stadt, die seit Winckelmann auch für den Norden neue Bedeutung gewonnen hatte. Der berühmte Raffaelstecher Volpato, auch er ein Veneter aus Bassano, hat seine Tätigkeit in Venedig begonnen und dann von Rom aus die römischen Schöpfungen des großen umbrischen Synkretisten, in denen die Antike, das Verhängnis der neueren Kunst, auf ihrem eigensten Boden zum ersten Male „klassisch" geworden ist, in alle Welt verbreitet, zur günstigsten Zeit. Und in einem Sohne des venetischen Berglandes, dessen Jugend und erste Tätigkeit noch der alten Dominante angehört, erreichte die Modekunst des gräzisierenden Empire ihren Gipfel. Schließen wir unsre Überschau mit diesem Künstler, der uns Wienern so wohl vertraut ist und auf dem noch immer ein Hauch altvenezianischen heitern Formgefühls liegt, der ihn noch heute in seinen besten Schöpfungen liebenswürdig erscheinen läßt: Antonio Canova. Venedigs Rolle in der Geschichte der alten Kunst ist damit zu Ende, wie diese selbst, die zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt. Aber dieser letzte Venezianer hat

eben darum kunstgeschichtlich eine ganz besondere Bedeutung. Dies Volk der Veneter, schon durch seine altillyrische Abkunft Griechenland näher stehend als irgendein anderer Stamm Italiens, war durch seine ganze Geschichte hindurch mit den griechischen Osten, auch in dessen später byzantinischer Gestaltung, innig verbunden. Das typische Gepräge in Kunst und Leben, das den Orient von altersher, in der theodosianischen Reichsteilung und im Schisma sich deutlich manifestierend, vom Abendlande trennt und im alten Hellas seinen wundersamen Höhepunkt erreicht hat, es liegt wie ein goldener Schimmer auch über seinen Schöpfungen, während der westliche Individualismus in dem andern Kunstvolke Italiens, den Toskanern, in Altertum und Neuzeit seine ersten energischen Vertreter gefunden hat. Auch da ist Venedig ein Grenz- und Übergangsland, so national eigentümlich und sondergleichen wie das amphibische Gebilde der alten Schifferrepublik überhaupt. Und so ist hier am Schlusse des Mittelalters bereits der Versuch gelungen, modernes Leben in antike Formen zu gießen[76]. Hören wir schon von dem Paduaner Squarcione, dem Lehrer Mantegnas, daß er Griechenland bereist haben soll und in seiner schülerreichen Werkstatt eine antike Vorbildersammlung in Originalen und Abgüssen besaß, so tritt gegen Ende desselben Quattrocento in den Werken eines venezianischen Plastikers, des Antonio Lombardi, der Einfluß griechischer Reliefskulptur zum ersten Male deutlich hervor. Und so ist es charakteristisch, daß wiederum ein Veneter an der Spitze jenes napoleonischen Empire steht, das man ebensowohl als die letzte Phase der alten Kunst, wie als die erste Äußerung der modernen, nach den verschiedensten Vorbildern haschenden Kunst des 19. Jahrhunderts bezeichnen kann und in dem die griechische Antike zum erstenmal wirklich kopiert wird, wie dann später die Gotik und die verschiedenen Stile fast in ihrer historischen Aufeinanderfolge; bis endlich eine ganz selbständig und unabhängig entwickelte Kunst, die gleichwohl schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts gelegentlich auf Europa gewirkt hatte, die Kunst Japans, uns, an unsrer historischen Vergangenheit vorbei, die Wege zeigte, auf denen wir uns selbst wiedergefunden haben.

<1897>

Anmerkungen

[1] Herodians Kaisergeschichte VIII, 4.

[2] Die schöne markige Inschrift im alten Sitzungssaale dieser Behörde (jetzt im städtischen Museum) lautete: VENETORVM · VRBS. DIVINA . DISPONENTE · PROVIDENTIA . IN . AQVIS . FVNDATA . AQVARVM . AMBITV . CIRCVMSEPTA . AQVIS . PRO . MVRO . MVNITVR . QVISQVIS . IGITVR . QVOQVOMODO . DETRIMENTVM . PVBLICIS . AQVIS . INFERRE . AVSVS . FVERIT . ET . HOSTIS . PATRIAE . IVDICETVR . NEC . MINORE . PLECTATVR . POENA . QAM . QVI . SANCTOS . MVROS . PATRIAE . VIOLASSET etc. (Der Veneter Stadt, durch göttliche Fügung in den Gewässern gegründet, von Gewässern rings umflutet, ist durch ihre Gewässer als ihre Mauern geschützt. Wer daher, auf welche Weise immer, es wagen möchte, den öffentlichen Wassern einen Schaden zuzufügen, soll als Feind des Vaterlandes betrachtet und von nicht geringerer Strafe betroffen werden, als wer die heiligen Mauern der Vaterstadt verletzt hätte.)

[3] S. den Bericht in der „Gazetta di Venezia" vom 14. April 1896, in dem die alten Gegensätze zwischen Terra Ferma und Lagune scharf hervortreten. Vgl. a. den trefflichen Aufsatz von Paulo Fambri († 1897) in der Nuova Antologia 1878. II. Serie vol. 9: L'avvenire di Venezia.

[4] Die Museen von Aquileja, Udine, Cividale und Portogruaro sind reich an Gegenständen dieser Art.

[5] Die ältesten Goldzechinen und die Gestalt des hl. Wenzel auf dem Triptychon des Tommaso da Modena aus Karlstein (einst in der Wiener Galerie) den der trevisanische Maler in der Tracht seines Herzogs, des Dogen, dargestellt hat, beweisen, daß schon im 14. Jahrhundert die charakteristische Form der berretta vorhanden war. Bei einem so konservativen Volk, wie dem venezianischen, ist das Festhalten an einem solchen nationalen Kleidungsstück nicht weiter verwunderlich; in gleicher Weise scheint sich die eigentümliche altillyrische Tracht der albanesischen (und neugriechischen) Fustanella aus uralten Zeiten her erhalten zu haben.

[6] Der Kommentator des Vergil, Servius (zu den Georgica I, 262): „In dem größten Teil des an Flußläufen überreichen Venetien geht aller Verkehr zu Schiff vor sich; in Ravenna und Altinum wird Jagd, Vogelfang und Ackerbau nur auf Kähnen betrieben."

[7] Martial XIII, 21; Plinius, Hist. nat. XIX, 4 u. 8.

[8] Silius Italicus, Punica VIII, 603.

[9] Besonders wohl erhalten sind die von Castione bei Borgo S. Donnino. — Im Norden haben die Friesen in ihrem vielfach den italienischen Niederlanden ähnlichen Marschlande schon im frühen Mittelalter den Pilotenbau geübt. Ein merkwürdiges Beispiel in Süddeutschland ist die gotische Frauenkirche zu Ehingen, die im Sumpfgebiet des Lech auf einem Pfahlroste fundamentiert ist.

[10] Vgl. die Beschreibung bei Sidonius Appollinaris, Epp. I, 8, (467).

[11] Doch hat sie einen äußeren Hafen — Porto Corsini — zu dem ein kleiner Kanal führt.

[12] Der Bischof von Adria residiert übrigens jetzt im nahen Rovigo, dem Hauptort des sogenannten Polesine, des fruchtbaren Stromlandes zwischen Po und Etsch.

[13] Cordenons im Bull. del Mus. Civico di Padova II. H. 3.

[14] Martial XIII, 88, 89.

[15] Nach einer wohl typisch aufzufassenden Stelle der sogenannten Chronik von Altinum waren unter den Familien, die von Eraclea und Jesolo nach Rialto übersiedelten, die Barbadigo in der Architektur, die Domarzi in der Mosaikkunst geübt und erfahren.

[16] Constant. Porphyrogen. de admin. imp. c. 28.

[17] Von den beiden reichen Handelsherren und Tribunen, die den Körper des hl. Markus heimlich aus Alexandrien nach Rialto bringen, wird der eine, Rusticus, von dem erlauchten Geschichtschreiber Dandolo ausdrücklich als Torcellese bezeichnet.

[18] Sansovino, Venezia descritta.

[19] Übrigens auch in der Terra ferma; die Reste der alten Carraresenburg in Padua (hinter den neuen Scuole communali) zeigen in einem graziösen Säulenhof dasselbe Motiv.

[20] Wahrscheinlich von dem griechischen heliakon abgeleitet, und im Sinne vollständig mit dem lateinischen solarium (deutsch Söller, sonniger Raum) sich deckend.

[21] Wie in altrömischer Zeit finden wir daher, daß Angehörige der nichtadeligen Klassen den Namen edler patrizischer Geschlechter tragen (z. B. der Maler Tiepolo, der Medailleur Boldu).

[22] Es ist bezeichnend dafür, daß man noch im 18. Jahrhundert, nach des Architekten Temanza Zeugnis, eine gewisse Sorte kleiner Backsteine — wie sie die Römer bei ihrem „opus spicatum“ verwendeten — „Altinelle“ nannte.

[23] Nach Vorträgen, gehalten am 18. und 22. März 1897 im k. k. Museum für Kunst und Industrie in Wien.

[24] Hauptquelle der folgenden Schilderung ist Samuele Romanins grundlegendes Hauptwerk: Storia documentata di Venezia, Ven. 1859: Band VIII u. IX. — Mutinelli, Memorie storiche degli ultimi cinquant' anni della republica Veneta. Ven. 1854. — Dagegen: Dandolo, La caduta della rep. Ven. ed i suoi ultimi cinquant' anni. Ven. 1855. — Vielfach aus Romanin schöpfen: Molmenti, La storia di Venezia nelle vita privata. Turin 1885. — Galanti, Carlo Goldoni e Venezia nel sec. XVIII. Padua 1882. — Malamani, Il Settecento a Venezia (über die Satiren- und Volksdichtung). Turin 1891. — Ferner: Miss Vernon Lee, Studies of the 18. century in Italy. London 1880. Ital. Mailand 1882. — Eine Beschreibung Venedigs in langatmigen lateinischen Hexametern, dem Dogen Polo Renier gewidmet, liefert in dieser Zeit noch Nicander Jassaeus (Emmanuele de Azevedo): Venetae urbis descriptio. Ven. 1780.

[25] Einem muranesischen Glasmacher, Giuseppe Briati, gelang es, sich in eine der damals blühenden böhmischen Glashütten einzuschleichen, aus der er dann die neue Technik 1736 nach Venedig brachte. Aber schon am Ende des vorigen Jahrhunderts ruhten die Öfen von Murano; nur noch die Industrie der „conterie", der an der Lampe geblasenen Glasperlen, blühte weiter, die noch heute bei den Völkern des ganzen Ostens ein großes Absatzgebiet hat.

[26] Narrazione apologetica. 3. A. Venedig 1797.

[27] Histoire de ma fuite des prisons de la rép. de Venise qu'on appelle les plombs, écrite à Dux en Bohème l'année 1787. Leipzig 1788.

[28] Le confessioni di un ottuagennario. N. A. Florenz, Le Monnier, 1895. — Angelo di Bontà. Storia del secolo passato, Mailand, Oliva, 1856. Beide übersetzt in den „Italienischen Novellisten", herausgegeben von P. Heyse. Leipzig 1877. Band I, III, IV.

[29] Origine delle feste Veneziane, zuerst Ven. 1817.

[30] Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien. Schriften der Goethe-Gesellsch. II. Weimar 1882.

[31] Les Confessions, Partie II. livre VII: die reizende Episode der Julietta (mit ihrer Strafpredigt an den künftigen Moralisten: Zanetto, lascia le donne e studia la matematica) hat echtes Lokalkolorit.

[32] Vollständige Ausgabe der Memoiren Casanovas. Paris, Paulin 1843. — Auch die Memoiren Longos, 2. A., Venedig 1820, sowie die Briefe des Lästermauls Ballarin (bruchstückweise mitgeteilt von Molmenti, Vechie storie, Ven. 1882) geben manches kurioſe Detail.

[33] Zompini, Gaëtano, Le arti che vanno per via nella città di Venezia Ven. 1785. (Mit 60 Tafeln.)

[34] Morpurgo, M. Foscarini e Venezia nel sec. XVIII. Florenz 1884.

[35] Zuerst 1761 erschienen. Zahlreiche neuere Ausgaben (z. B. Mailand 1833).

[36] Neue Ausgabe der fiabe von E. Masi, 2. Bde. Bologna 1884. Vgl. desselben Aufsatz über Gozzi in der Nuova Antologia XXV, 663.

[37] Gozzi's Memorie inutili sind in der Originalausgabe von 1797 sehr selten geworden. Eine freie französische Übersetzung gab Paul de Musset, Paris 1848, heraus, eine neue englische, mit umfangreichem Kommentar, ist von John Addington Symonds, London 1890, in 2 Bdn. erschienen. — Goldonis Memoiren erschienen in französischer Sprache zuerst 1787 und sind wiederholt in italienischer Übersetzung gedruckt worden. Von der neuesten Auflage des Originals von R. Fulin, mit Anmerkungen von v. Löhner, ist leider nur der I. Band erschienen. (Venedig 1886.) Über Goldoni s. a. den Artikel von M. Landau in der Beil. der Allg. Ztg. 1896, Nr. 52, 53.

[38] Barbiera, Poesie Veneziane, scelte ed illustrate. Florenz 1886.

[39] Das Musikleben Venedigs im 18. Jahrhundert hat einem französischen Venezianer P. Scudo den Stoff zu einem breit ausgesponnenen Roman: Le chevalier Sarti. Paris, Hachette 1857, geliefert.

[40] Memorie di L. da P. di Ceneda, 3 voll. New York 1829—30.

[41] Malamani, La moda in Venezia nel' 700. Nuova Antol. 1895 (CXLIII).

[42] Opere di scultura e di plastica di A. C. descritte, Florenz 1809. 1. A. mit Tafeln, Pisa 1821—25.

[43] Über die Malerei des Venez. Settecento: Zanetti, Della pittura Venez. Ven. Albrizzi 1771. — Longhi, Aless., Compendio delle vite de' pittori Veneziani istorici più rinomati del presente secolo. Ven. 1762. — Eine vollständige Übersicht des Zustandes der schönen Künste, der Museen usw. im Venedig des 18. Jahrhunderts gibt E. A. Moschini in seinem trefflichen Buche: Della letteratura Venez. del sec. XVIII. Ven. 1806—1808.

[44] Anton Chi-Chiama, bidello dell' Accademia Venez., Quattro discorsi etc. Ven., Viero 1783.

[45] Ein interessanter Brief über Tiepolo und die Engländer des 18. Jahrhunderts in Venedig ist bei Sirèn, Dessins et tableaux de la renaissance ital. dans les collections de Suède. Leipzig 1902 mitgeteilt. Sehr merkwürdige Urteile über die venezianische Malerei, besonders Tiepolos und seiner Zeit, stehen in dem Voyage d'Italie des berühmten Maler-Radierers Cochin. Paris 1758 (vol. II).

[46] Am interessantesten sind seine Briefe, zuerst bei Palese, Venedig 1792 erschienen (als Bd. VIII u. IX seiner Werke.) Ein feines Porträtpastell Algarottis von Liotard, ist vor kurzem von Kaiser Wilhelm II. aus dem Besitz der Erben Corniani degli Algarotti in Treviso (in deren kleiner Galerie sich noch ein Teil der Bilder Algarottis befindet) erworben worden. Publ. in farbiger Heliogravüre im Jahrb. der k. preuß. Kunstsammlungen XV, 122.

[47] Venedig 1745 in gr. fol. erschienen.

[48] Studj di pittura, già disegnati da G. B. P. . . . In Venezia 1760 (mit 48 Tafeln in Fol. obl.).

[49] Gutes Verzeichnis seines Werks bei Cicogna, Iscrizioni Venez. tom. V, 283 ff.

[50] S. über ihn Gina im Bull. delle arti ecc. Veneziane II, 131.

[51] Gian Franc. Costa, Delle delizie del fiume Brenta espresse ne' pallazzi e casini situati sopra le sue sponde ecc. Ven. 1750—1762. 2 Bde. — Älter sind die (schlechteren) Stiche von Coronelli, La Brenta quasi borgo della città di Ven., etwa 1709 erschienen.

[52] Mad. J. W. C. d. R., Altichiero, Padoue 1787.

[53] Sehr bemerkenswert sind auch die schönen Gitter dieses Saales, von dem Mailänder Visconti in einer eigentümlich irisierenden Metallmischung „(metallo corintio") gegossen.

[54] Le fabbriche et vedute di Venetia. Ven. 1703 (103 Veduten).

[55] Holmes, London by Canaletto. Art Journ. 1894, 129.

[56] Urbani de Gheltof, I disegni di C. nel museo Correr. Bull. delle arti ecc. II. 136.

[57] Urbis Venetiarum prospectus celebriores. Ven. Viero 1751. Eine 2. Ausg. (mit Erklärungen von Moschini) ist 1833—36 bei Battaggia erschienen. — Ähnlich das Werk von Marieschi, Magnificentiores selectioresque urbis Venetiarum prospectus. Ven. 1741. (22 Veduten.)

[58] Canaletto-Mappe. 24 (radierte) Ansichten von Dresden usw. Dresden, Baensch 1885.

[59] Das oben erwähnte Compendio von 1762.

[60] Die besten Nachrichten über ihn in der Biographie, die sein Freund und Gönner Albrizzi der Publikation seiner Zeichenvorlagen vorausgeschickt hat. S. o.

[61] In Goethes Winckelmann u. s. Jahrhundert. Tübingen 1805. S. 240.

[62] In Buchform: Icones ad vivum expressae et a Jo. Catini aere incisae. Ven. 1753 fol.

[63] Vgl. über diesen ausgezeichneten Stecher bes. Cicogna, Iscrizioni Veneziane, vol. V, 283 ff. (Katalog seines Werkes).

[64] Über Tiepolo steht eine merkwürdige Stelle bei Maur. Barrès, Un homme libre. Par. 1894. S. 131 ff.

[65] L'Allegoria dell' autunno. (Zur 1. internationalen Kunstausstellung in Venedig 1895.) Florenz, Paggi 1895.

[66] Chennevières, Les Tiepolo de l'hôtel Edouard André. Gaz. des b. a. 1896, p. 121.

[67] Ausführl. Beschreibung in dem Werke: Le arti italiane in Ispagna. Rom 1825, p. 109.

[68] Ihr Pariser Tagebuch (zuerst ediert von Vianelli, 1793) in französ Übers. mit ausführl. Kommentar von A. Sensier, Journal de R. C. Paris 1865.

[69] Hier berührt sie sich mit einem weiteren Landsmann, dem Veroneser Rotari, einem der gesuchtesten Modemaler des Settecento, der fast immer außerhalb seiner Heimat gelebt hat und als Hofmaler in St. Petersburg gestorben ist. Seine zuweilen sehr liebenswürdig und schlicht gegebenen Genrebilder haben darum noch weniger das charakteristische venezianische Gepräge als die der Rosalba und vollends als diejenigen des stets seiner Heimat treu gebliebenen Piazzetta.

[70] Schon in ihren jüngeren Jahren hat sie — auch dies ist für die Fremdenstadt Venedig charakteristisch — für Friedrich IV. von Dänemark anläßlich seines Aufenthalts in Venedig ein Dutzend der schönsten Venezianerinnen gemalt.

[71] Lazari, Elogio di P. Longhi. Atti della I. R. Accademia di belle arti 1861. — (S. a. das oben zitierte Werk von Symonds über C. Gozzi.) Dell' Acqua, La Venezia del Canaletto e la Ven. del Longhi. Ateneo Veneto 1893, 153. — Martin, The Lancret of the Lagoons, Art Journal 1886, 299. — Am besten: Masi, C. Goldoni. P. Longhi, Nuova Antologia III. S. vol. 8, 609.

[72] Eine stattliche Sammlung ist aus dem Hause Morosini noch vor wenigen Jahren in das Museo civico gelangt.

[73] Eine außerordentlich reiche Kollektion von Marionetten (burattini) des 18. Jahrh. — an hundert Stück — in charakteristischen Maskenkostümen ist vor kurzem durch Schenkung an das Museo civico in Venedig gelangt. Sie bildeten die „compagnia drammatica" der Kinder des adeligen Hauses Grimani. S. a. Malamani, Il teatro drammatico, le marionette e i burattini a Venezia nel sec. XVIII. Nuova Antologia 1897, Februar.

[74] Als ein historisches Kuriosum, rührend durch seine Naivetät, erwähne ich eine Petition, welche der Patrizier Gio. Bembo 1814 — gelegentlich der durch den Wiener Kongreß erweckten Hoffnungen — an König Ludwig XVIII. von Frankreich (!) gerichtet hat um die Wiederherstellung der venezianischen Republik. (Publ. von Co. Manalesso-Ferro, Verona 1896.) Mit welch ironischem Lächeln mag Talleyrand dieses Gesuch des weltunkundigen Büchermenschen beiseite gelegt haben!

[75] Durch Ant. Maria Zanettis, des Verfassers der Pittura Venetiana, Bemühungen wurde der Holzschnitt, besonders im chiaroscuro, wieder zu neuem Leben erweckt.

[76] In den merkwürdigen Medaillen der Carrareser auf die Einnahme von Padua 1390, die wahrscheinlich von venezianischen Künstlern, den Sesto, ausgeführt worden sind.

Ferrara

Auf dem Boden Italiens, mit seiner mehr als zwei Jahrtausende umfassenden Geschichte, hat sich das Städtewesen in unvergleichlich stärkerer individueller Färbung entwickelt, als im Norden, in Deutschland oder gar im zentralistischen Frankreich. Besonders für den Freund alter Kunst ist es darum eine lockende Aufgabe, sich in das Studium der Psyche dieser Städte zu vertiefen, die sich am feinsten und wunderbarsten eben in der Eigenart ihres künstlerischen Charakters äußert, wie es in dem Lande, in dem namentlich die bildende Kunst immer eine öffentliche Angelegenheit gewesen ist, nicht anders zu erwarten steht. Die moderne Naturwissenschaft zeigt uns den Weg, auf dem wir diesem Problem wenigstens näherzukommen vermögen; ist doch auch das Kunstwerk ein unendlich komplizierter Organismus, dessen Wesen vor allem durch seine Abstammung, in zweiter Linie erst durch seinen Standort und den Lauf seiner Entwicklung bedingt ist. Die Frage nach dem Ethnos des Kunstwerkes ist allerdings viel schwieriger zu beantworten; hier liegen die Dinge nicht so greifbar da als bei jenen anderen beiden Faktoren, die von den französischen Kritikern, Taine voran, unter den etwas schillernden Begriff des „Milieu" gefaßt wurden, während in neuester Zeit besonders Lermolieff-Morelli gegenüber der willkürlich einseitigen Einflußtheorie der Zwillingshistoriker der italienischen Malerei, Crowe und Cavalcaselle, immer wieder auf die ethnologische Wurzel des Problems hingewiesen hat. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß der lebendige Blutstrom der Generationen, als unmittelbares und unverlierbares Erbteil, das feste Grundelement darstellt, dem gegenüber Boden und Umgebung, der Verlauf der historischen Schicksale, die Geschichte der nationalen Erziehung, zumal bei der Anpassungsfähigkeit des Menschen, fast mehr als äußere Akzidenzien sich zu erweisen scheinen, eine Beobachtung, deren Gültigkeit für die Variation der natürlichen Lebensformen kein Geringerer als Darwin in seiner „Entstehung der Arten" eindringlich betont hat. Wie groß die Macht des Blutes ist, das zeigt uns die Tatsache, daß bestimmte Eigenschaften der Ahnen, die jahrhundertelang geschlummert haben, plötzlich wieder hervortreten, in der Natur nicht minder als in der Geschichte. Die Kunst der

alten wie der neuen Etrusker, die scharf ausgeprägten Stammesmerkmale der alten und neuen Gallier, sind beredte Zeugen dafür.

Im folgenden soll versucht werden, eine der eigentümlichsten Kunstprovinzen Italiens, deren charakteristische, tief im Heimatsboden wurzelnde Triebe in einer Malerindividualität der Hochrenaissance zusammenschießen, von diesem Gesichtspunkte aus zu schildern. Ich will aber nicht unterlassen, eigens hervorzuheben, daß es sich hierbei in letzter Instanz um Imponderabilien handelt[1].

Das Gebiet des alten Herzogtums Ferrara gehört heutigen Tages seinem Dialekt nach — in dem wie anderwärts die alten Rassenunterschiede am sinnenfälligsten hervortreten — dem sogenannten Gallo-Italischen an, das sich seit dem Einbruch der Kelten wie ein Keil von den Bergen Piemonts bis an die Küste der Adria in den Leib Altitaliens geschoben hat. Aber das ist nur die oberste jüngste romanisierte Schicht, unter der ganz andere Reste lagern. Wie Raffaels Heimat Urbino, gleichfalls noch im gallischen Gebiete liegend, nach dem benachbarten Umbrien hin gravitiert, so die ferraresische Landschaft nach dem angrenzenden Venetien. Die Bewohner des Lagunengebietes, dem auch das Weichbild Ferraras noch zuzurechnen ist, die illyrischen Veneter, haben einst diesen ganzen Küstenstrich bis nach Ravenna hinunter besiedelt; noch in der Zeit Theodorichs und Justinians hat man das Gebiet zum Veneterlande gerechnet[2], wie es denn politisch wie dieses eine Dependance des oströmischen Reiches war; noch im 15. Jahrhundert hat der adriatische Löwe über die älteste Vorgängerin Venedigs geherrscht. Aber auch die Veneter sind nicht die ältesten Bewohner dieses Winkels der Adria gewesen; vor ihnen und mit ihnen hat ein anderer, aus Asien übers Meer gekommener Volksstamm hier gesessen, dessen merkwürdig zähe, anscheinend unvertilgbare Eigenheit die Kultur Italiens wesentlich bestimmt, die Etrusker, die mit ihren kunstvollen Wasserbauten der Po-Landschaft ihr eigentümliches Gepräge aufgedrückt haben. Wie in einem Ring schließen ihre nördlichsten Sitze, Ravenna, dem sie den Namen gegeben haben, Felsina-Bologna und Mantua, in dem vielleicht noch zu Römerzeiten tuskisches Volkstum lebendig war, die ferraresische Landschaft ein. Tusker, Veneter, Gallier, die drei großen historisch bedeutsamen Stämme Oberitaliens, haben sich hier gekreuzt, und ein klassischer Zeuge, Vergil, sagt denn auch von seiner Vaterstadt, dem mit Ferrara so vielfach verbundenen und verwandten Mantua, anscheinend auf deren Volksgemenge hindeutend:

Mantua reich an Ahnen; doch ungleich ist deren Abkunft:
Dreierlei Stämmen entsprossen, sind vier der Gemeinden in jedem;
Sie den Gemeinden das Haupt; aus tuskischem Blute die Herrschaft. (Än. X, 210.)

Jede dieser drei Völkerschichten scheint in der Entwicklung Ferraras ihre Spuren hinterlassen zu haben, und es beruht nicht bloß auf räumlicher Nähe oder auf äußerlichem Verkehr, sondern auf uralter Blutsverwandtschaft, wenn in der Geschichte dieser kleinen gallisierten Landschaft sich enge Beziehungen zu Venetien und zu dem entfernten Tuskerlande jenseits der Apennins bemerkbar machen. Noch heute trägt der Dialekt starke venetische Färbung; die alte Amtssprache der Urkunden ist vollends fast gänzlich venezianisch.

Von jeher haben denn auch die Untertanen der Serenissima ein starkes Kontingent der Bevölkerung gestellt, in Ferrara ihre eigene Kirche zu S. Marco und bis zum Beginn des Cinquecento ihre visdomini mit eigener Gerichtsbarkeit besessen. Von dem angrenzenden Polesine, von den veronesischen und euganeischen Bergen her ist schon durch die Wasserstraßen der Etsch und des Po ein fortwährender Zufluß venetischer Einwanderer vermittelt worden; von dem uralten Este, dieses wieder einst der Sitz jener rätselhaften Euganeer, die aber doch, wie die ins Gebirge gedrängten Rhäter, ein Rest nordetruskischer Bevölkerung zu sein scheinen, kam das Herrschergeschlecht der Stadt, das in Venedig selbst jenen altertümlichen Palast am Canal grande, das spätere Kaufhaus der Türken, innehatte und gerne in seinem goldstarrenden Bucintoro dahinkam, den Karneval zu genießen. Wie in Venedig war auch in diesem Winkel des alten Exarchats noch im 15. Jahrhundert griechische Kunstweise heimisch; und wie dorthin, sind auch nach Ferrara nicht nur die neuen Ideen des Humanismus (durch den berühmten Guarino) von Verona aus gelangt, sondern von diesem künstlerischen Vorort Altvenetiens ist auch jener Künstler ausgegangen, der am Hofe Lionellos von Este durch eine bedeutende Tätigkeit anregend gewirkt und Schüler hinterlassen hat, Pisanello. Die wichtigsten künstlerischen Impulse sind dann weiter durch die Werkstatt Sqarciones vom gelehrten Padua her vermittelt worden und noch im Cinquecento weisen die beiden Dossi durch ihre trientinische Abstammung auf die rhätisch-venetischen Berge hin, die Veronas Horizont am Norden begrenzen.

So intensiv ist die Verbindung mit dem weiter entfernten Toskana und damit die Auffrischung des alttuskischen Beisatzes freilich nicht ge-

wesen. Daß die alte Abtei Pomposa giotteske Fresken besitzt, will nichts besagen, hat doch Giotto selbst im nahen Padua gemalt. Aber in der Renaissance macht sich namentlich das florentinische Element um so stärker geltend. Zahlreiche toskanische Verbannte bevölkern die neu entstehende Renaissancestadt, unter ihnen Angehörige der Familie Strozzi, die hier als Dichter geglänzt haben; die Witwe Tito Strozzis, die Florentinerin Alessandra Benucci, ist Ariosts Gattin geworden. Ein berühmter Sohn Ferraras, dessen marmornes Standbild das neue Italien vor die Zwingburg der Este gestellt hat, Savonarola, bezeugt durch die Abkunft seiner Familie aus Padua und durch sein welthistorisches Wirken in Florenz deutlich die Tendenzen seiner Geburtsstadt. Und so ist die Plastik fast ausschließlich eine Domäne der Toskaner gewesen; Agostino di Duccio, die beiden Baroncelli mit ihrer zahlreichen Gesellenschar haben hier fast alle monumentalen Aufgaben ausgeführt. Auf dem Gebiete der Malerei ist es wieder ein Toskaner, Piero della Francesca, der mit seiner merkwürdigen Luft- und Lichtmalerei der einheimischen Kunst entscheidende Impulse gegeben hat.

Das jüngste, das gallische Element, hat der ferraresischen Landschaft vor allem in ihrem Dialekt das charakteristische Gepräge gegeben. Wie im Altertum schon, schlägt es die Brücke zum Norden, zu dessen Ritterwesen mit seinen spitzfindigen und phantastischen Satzungen, in denen das keltische Volkstum Nordfrankreichs, den germanischen Adel vollständig absorbierend, ebenso charakteristischen Ausdruck gefunden hat, wie in seinen übrigen großen Schöpfungen, seiner Literatur mit den eigentümlichen Tristan- und Artus-Romanen, in seiner Gotik und Scholastik. Es ist kein äußerer Zufall, daß gerade auf dem gallischen Boden Oberitaliens, von dem ohnehin halbfranzösischen Piemont bis an die Adria hin jene glänzenden Ritterhöfe entstanden sind, der Visconti und Sforza in Mailand, der Gonzaga in Mantua, der Este in Ferrara, der Malatesta in Rimini, der Montefeltre in Urbino, und hier weitergeblüht haben, während die Scaliger von Verona, die Carrara in Padua schon im Trecento von der alten Veneterrepublik absorbiert wurden, eben weil sie, auf ein ganz anders geartetes Volkstum gepfropft, vorübergehende Erscheinungen waren, wie die provençalisch dichtenden Troubadours Venedigs selbst.

Aber wir dürfen auch das Milieu Ferraras selbst, in dem sich seine Geschichte abgespielt hat, nicht außer acht lassen. Landschaft und Stadtplan geben hier nicht zu unterschätzende Fingerzeige. Wie nach einem geistreichen Worte Emersons die Geschichte der Natur von ihr selbst in den Felsen und

Versteinerungen aufgezeichnet worden ist, so hat der Mensch, namentlich auf dem uralten Kulturboden Italiens seine Spuren in schier unverlöschlichen Zügen den Stätten seiner Wirksamkeit aufgedrückt. Vom Apennin Bolognas oder von den vulkanischen Hügeln Paduas steigt man in das Gebiet des alten Herzogtums der Este als in eine charakteristisch unterschiedene, durch die rastlose Arbeit von Generationen völlig veränderte Welt hernieder. Eine niedrige, sumpfige, aber üppige Landschaft umfängt uns, die durch den emsig betriebenen Hanfbau, den besten Italiens, ganz eigentümliche Färbung erhält, von einem schier unentwirrbaren Netz uralter Kanäle durchschnitten, in denen die natürlichen Flußläufe fast nicht mehr zu verfolgen sind. Gingen hier die Flügel von Windmühlen, und lägen statt des Goldlichtes südlicher Sonne die silbergrauen Töne des Nordens über der Landschaft, wir würden uns nach Holland versetzt meinen. Aber auch von der lombardischen oder emilianischen Ebene, von der Sumpflandschaft des vielfach verwandten Mantua ist dieses Landschaftsbild auffällig verschieden. Diese Ebene schmiegt sich unter das hochgestaute Bett des Po, hier ist kein Ausblick auf die ferne, im Duft verschwimmende, langgedehnte Kette der Alpen oder des Apennins. Dafür meint man von Osten her den salzigen Anhauch des Meeres zu spüren, es ist alter Lagunenboden, auf dem wir stehen, und dem so eigentümlichen Lagunengebiet gehört auch dieser ganze Strich der adriatischen Ostküste bis unterhalb Ravennas hin noch an; unweit von Ferrara beginnen die Strandseen und Nehrungen von Comacchio, die Reste der alten Lagune Ravennas. Und wie Venedig, die jüngste Erbin und Beherrscherin dieses ganzen Gebietes, ist auch Ferrara eine verhältnismäßig späte Gründung, angeblich von Flüchtlingen der Völkerwanderungszeit gegründet, jedenfalls erst im frühen Mittelalter aus dem Schatten der Geschichte sich lösend. Kein antikes Municipium ist ihm vorausgegangen, eine dürftige kleine Kolonie ist es, die sich hier zunächst am rechten Ufer des Po-Armes um die alte, heute außerhalb der Stadt liegende Kathedrale S. Giorgio ansiedelt, deren kriegerischer Titelheiliger an die Herrschaft der Byzantiner in diesen Gegenden erinnert. Dann erwächst aber allmählich auf dem linken Po-Ufer die heutige Altstadt Ferraras, noch jetzt in ihren engen, krummen Gassen um das Domquartier wohl erkenntlich herumgelagert, in auffallendem Gegensatze zu den weiten, regelmäßigen, menschenleeren Straßen der Renaissancestadt.

Wie Mantua, wird auch Ferrara erst im 15. Jahrhundert für die Kultur Italiens bedeutend; gleichwohl erschließt sich hier eines der vollkommensten mittelalterlichen Städtebilder. Der bizarre Dom mit seiner seltsamen drei-

giebligen Fassade hebt sich höchst malerisch aus dem Marktgetriebe des Zentrums der Stadt; vor allem aber ist das alte estensische Kastell, einst an der nördlichen Stadtmauer gelegen, das am besten erhaltene und imposanteste Beispiel eines italienischen Dynastenschlosses des Mittelalters, ein gewaltiger Bau im einheimischen Backstein, in trotzigem massigen Viereck, von vier Türmen flankiert, mit Wehrgängen und Zugbrücken, mitten in die Stadt gepflanzt, eine echte Zwingburg. Mit seinen wuchtigen Farbenakkorden, in dem tiefen Rot seiner Mauern, dem dunkelgrünen Wasser seines Ringgrabens, voll einheitlicher kräftiger Schattenwirkung, stellt es eine ungemein fest und klar gegliederte Silhouette gegen den lichten Himmel; das ganze ritterliche Oberitalien verkörpernd, wie uns denn gerade in diesem östlichen Winkel der „unteren Lombardei" der charakteristische Typus dieser machtvollen „Rocche" mit ihren dräuenden Donjons entgegentritt, in Cento, Lugo, Imola, Cesena und Forlì. Freilich spricht nirgends die ritterliche Tradition des gallischen Oberitaliens so eindringlich zu den Sinnen wie im Kastell der Este; in Ferrara hat denn auch die Ritterdichtung französischen Ursprungs noch in der Renaissance ihre kunstmäßige, von der burlesken Auffassung der toskanischen Bänkelsänger so grundverschiedene Ausgestaltung erfahren, durch Bojardo, Ariost und Tasso, denen sich, minder berühmt, aber desto populärer, der Mambriano des Andrea von Ferrara anschließt. Und so hat Carducci mit Recht Ferrara die epische Stadt Italiens genannt; ein ritterlicher, romantischer, epischer Geist erfüllt dies ganze Stadtgebilde. Er prägt sich vor allem auch in seinem Herrschergeschlechte aus, dessen volle monumentale Äußerung eben das Castel Vecchio ist. Wie dieses die Stadt beherrscht, so ist der persönliche Stempel der Este dieser allüberall aufgedrückt; neben ihnen kommen private Interessen kaum zu Worte, und nirgends ist der Charakter des Offiziellen früher und nachdrücklicher zur Geltung gelangt als hier. Auch das klingt an gallisches Wesen an; die merkwürdigen Fresken Cossas im Palazzo Schifanoja führen uns detailliert, in einem gemalten Kalender, das ritterliche Leben des Herzogs Borso vor Augen, der seinen Staat, wie ein strenger Hausvater, auch im kleinsten persönlich verwaltet; und doch ist in diesem Gemeinwesen, in dem der Fürst alles war, in dem Fiskalität und Polizeigewalt unumschränkt herrschten und jede individuelle Regung verpönt schien, eine Isabella d'Este aufgewachsen, ist die erste moderne Stadt Italiens entstanden.

Aber das Castel Vecchio hat nicht nur glänzende Feste, sondern auch blutige Tragödien gesehen, wie sie die Chroniken jener Zeit nur allzuoft ver-

zeichnen; in seinen Kerkern ist das Haupt jener unglücklichen von Byron besungenen Parisina gefallen, deren beleidigter Gatte, Markgraf Niccolo III., eine detaillierte Relation des Geschehenen an sämtliche Höfe Italiens sandte und zugleich ein drakonisches Gesetz wider den Ehebruch erließ, ein charakteristischer Zug für den Staat der Este, in dem selbst die gekränkte Gattenehre des Fürsten eine öffentliche Angelegenheit ist, an der jeder Untertan seinen Teil mitzutragen hat.

Mit dem Schüler Guarinos, Lionello, dessen Studio sich mit auserlesenen Antiken füllt, zieht auch Ferrara aus seiner mittelalterlichen Periode in die neue Zeit hinüber. Aber bescheiden bleibt noch der Umfang der Stadt, bescheiden bleiben ihre Bauten; die eigene Ökonomie des Fürsten erlaubt es den Privaten nicht, wie in Florenz oder Bologna stolze Paläste aufzuführen. Der erste moderne Architekt, Brunellesco, kommt nach Ferrara, nicht um Bauten neuen Stils aufzuführen, sondern, charakteristisch für dieses Anrainergebiet der Lagunen, um sein Gutachten als Wasserbauingenieur abzugeben. Der größte Architekt Ferraras im Quattrocento, Biagio Rossetti, der Meister des zierlichen Domcampanile, hat sein bedeutendstes Werk, die anmutige Loggia del Consiglio in Padua, außerhalb seiner Vaterstadt ausgeführt.

Treten uns so in der älteren Geschichte Ferraras charakteristische Äußerungen des gallischen Elements, straffe, geregelte Administration und ritterlich-höfisches Wesen entgegen, so drängen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, unter der Regierung Borsos und Ercoles I., jene uralten ethnischen Schichten zur Entfaltung, die unter der gallo-romanischen Oberfläche schlummern, und treten sofort in ihrer ganzen Eigentümlichkeit auf einem Gebiete hervor, in dem sich das nationale Wesen der Landschaft am deutlichsten manifestiert hat, in ihrer einheimischen Malerei.

In den drei Altmeistern der ferraresischen Schule, Cosmè Tura, Francesco Cossa und Ercole Roberti erscheint deren eigentümlicher Charakter schon voll ausgebildet. Was uns an ihren Werken zuerst auffällt, das ist die bis zur terribilità gesteigerte Kraft des Realismus. Den h. Paulus auf Turas Roverella-Altar in Rom, mit seinem glühend leidenschaftlichen schwarzbärtigen Romagnolenkopf, nennt Venturi mit Recht „tremendo", und eine ähnliche, fast Furcht einflößende Energie zeigt der charakteristische, vierschrötige, gleichwohl geistiger Bedeutung nicht ermangelnde Bauerntypus des h. Petronius auf der Tafel Cossas von 1474 in der Bologneser Galerie. Kaum ist ein oberitalienischer Meister in der Charakteristik des fast bis zum

Skelett abgezehrten asketischen Wüstenpredigers weitergegangen als Roberti in seinem Londoner Johannes, in dessen eingefallenem Gesichte nur mehr die glühenden Augen lebendig scheinen. Eine mühsam verhaltene Energie, eine fast unzähmbare Leidenschaftlichkeit, übrigens ein echtes Erbteil des Romagnolenstammes, scheint in diesen Gestalten zum Ausbruch zu drängen. Dieser energische Realismus, der selbst vor übertriebener Häßlichkeit nicht zurückschreckt, ist von ganz anderem Schlage als die mildere, zur Typik hinneigende oder unter dem Einfluß der antiken Formsprache geklärte Kunstweise der älteren Lombarden und Veneter; er findet sein Gegenbild nur jenseits des Apennins, bei jenen Toskanern, die schon im Altertum einen bis zum äußersten gesteigerten Naturalismus ausgebildet haben, und deren Sinnesweise in den dämonischen Schöpfungen eines Donatello wieder erwacht, denen, wie eine gut erfundene Künstleranekdote es ausdrückt, nur die Sprache zum Leben mangelt. Uralte Stammesgemeinschaft macht sich da geltend, und es ist mehr als ein Zufall, daß in einer Stadt des ferraresischen Gebietes, in Modena, mit Guido Mazzoni ein Künstler auftritt, der in seinen merkwürdigen bemalten Tongruppen uns ebenso den Schein des Lebens vortäuscht, wie die alten Künstler Etruriens in den Porträtfiguren ihrer Aschenkisten.

Zu diesem merkwürdigen, derben, innerlich den Toskanern verwandten Naturalismus gesellt sich aber ein anderes, sie von diesen auffällig trennendes Element der ferraresischen Kunst. Die Ferraresen sind mit den Venetern zusammen — denn die Lombarden Brescias und Bergamos stehen politisch wie künstlerisch vollständig unter der Hegemonie Venedigs — der einzige durchaus koloristisch veranlagte Stamm Italiens, und wie bei ihren nördlichen Nachbarn ist die Farbe ein Lebenselement ihrer Kunst, das sie aber selbständig und eigenartig ausgebildet haben. Ihre Farbengebung ist so durchaus national, daß sie ein charakteristisches Kennzeichen ihrer Gemälde bildet, die mit ihren tiefen Farbenakkorden weithin durch die Säle der Galerien klingen und läuten, und sich selbst neben den Venezianern selbständig und ungemindert behaupten. Es ist eine ganz merkwürdige Farbenharmonie, wesentlich aufgebaut auf dem Dreiklang eines tiefen Rubinrot, eines leuchtenden Smaragdgrün, und eines besonders charakteristischen Strohgelb oder Orange, sehr oft an die Wirkung transluziden Silberemails erinnernd. So leuchtet das Glasfenster Cossas in S. Giovanni in Monte zu Bologna mit fast edelsteinartigem Glanze des durchfallenden Lichts in die Kirche herab. In der Komplexion des ferraresischen Stammes tritt

hier eben der venetische Einschlag mit einer ganz spezifischen Äußerung hervor.

Wie an den Ausartungen eines Organismus seine eigentümlichen Tendenzen studiert werden können, wie die Karikatur die hervorstechendsten Eigenschaften des Originals durch die Übertreibung deutlicher macht, so treten uns die charakteristischesten Merkmale der ferraresischen Malerei, fast bis zur Hypertrophie ausgebildet, in einem merkwürdigen Meister zweiten Ranges entgegen, der schon ins Cinquecento hinüberleitet, bei Lodovico Mazzolino. Morelli hat ihn treffend den Glühwurm der Malerei genannt; in der Tat leuchten seine kleinen, fast miniaturartig mit reichlicher Verwendung von Gold ausgeführten religiösen Genrebildchen in ihren echt ferraresischen Farbentönen schon von fernher durch die Sammlungen. Die altferraresische Derbheit ist bei ihm fast bis ins Burleske gesteigert, so daß seine unermüdlichen wiederholten, fast flämisch anmutenden Bildchen, wie Venturi gut bemerkt, an die Erzählungsweise eines Mannes aus dem Volke erinnern, der in bäurischem Dialekt eine Legende vorträgt, verbrämt mit allerhand Schnurren, Mätzchen und komisch wirkenden Sprichwörtern.

So bietet diese kleine Kunstprovinz Italiens ein ganz merkwürdiges Schauspiel: hier treffen die Sinnesweisen der beiden großen Kunstvölker Italiens zusammen, der Tusker, schon im Altertum Vertreter des abendländischen Individualismus, und der Veneter, die schon ethnisch den Griechen näherstehend, stets in Verbindung mit dem Morgenlande, in ihrer Kunst allezeit einen gewissen typischen Zug bewahrt haben. Das Element der Farbe, eigenstes Erbteil dieses eminent malerisch begabten Volkes, findet sich hier in merkwürdigem Bunde mit dem Streben nach rücksichtsloser Charakteristik, wie es jenem Volke der Plastiker par excellence allzeit am Herzen gelegen hat. Über der ganzen Landschaft lagert jedoch eine Lasur gallischen Wesens, dem jene ritterliche Romantik entsprossen ist, die im Cinquecento zur vollsten Entfaltung gelangte.

Die Regierung Alfonsos I. (gest. 1534) schließt mit der seines Nachfolgers Ercole II. (gest. 1559) Ferraras Glanzzeit ein. Der äußere Schauplatz selbst erweitert sich über die mittelalterliche Enge hinaus; nordwärts vom Kastell, jenseits der alten Mauern entstehen ganz neue Quartiere, durch die sich der Umfang der Stadt mehr als verdreifacht, mit breiten schnurgeraden, sich rechtwinklig kreuzenden Straßen, von Palästen im neuen Stil geschmückt. Hier ist die erste moderne ganz regelmäßig angelegte Stadt ins Leben getreten, auch sie ein Ideal der Frührenaissance, von Theoretikern,

wie Filarete, in phantastischen Wolkenburgen aufgeführt und nur in bescheidenem Maßstab in Pienza-Corsignano, dem Geburtsort Enea Silvios, oder, wie im Idyll von Ostia, im engen Rahmen eines mittelalterlichen Burghofes verwirklicht. Und noch eine zweite große Renaissance-Idee ist, wie es scheint, hier zuerst lebendig geworden, die moderne Bühne mit der perspektivischen festen Szenerie und dem in antiker Art aufgebauten Zuschauerraum. Auf ihr sind 1509 die „Suppositi" des Ariost in Szene gegangen, bedeutende Künstler, wie die Dossi, waren als Dekorateure tätig. So erringt sich Ferrara den Ruhm eines Vorortes der Renaissancekultur; es ist ein auserlesener Kreis, die Blüte der aristokratischen Gesellschaft italienischer Hochrenaissance, vor dem Ariost sein großes romantisches Epos, die typische Schöpfung der Cinquecentopoesie, rezitiert.

Schon in den Frauen dieses Hofes prägt sich die ganze Mannigfaltigkeit der neuen Zeit aus; da ist Alfonsos I. Schwester Isabella von Este, die durch Schönheit, Tugend und feinste Bildung gleich ausgezeichnete Markgräfin von Mantua, Mutter einer andern berühmten Frau, Eleonorens von Urbino, vielleicht die anziehendste Frauengestalt des Cinquecento, feinsinnige Kennerin und Pflegerin der Künste, in ihrem Studiolo auf der düsteren Burg der Gonzaga unter erlesenen Werken alter und neuer Kunst sinnend; neben ihr in merkwürdigem Gegensatz die glänzend üppige Gestalt der ihrer antiken Namensschwester freilich sehr unähnlichen römischen Lucrezia, Tochter des berüchtigten Papstes Alexander, aber in Ferrara als Gemahlin Alfonsos sich klug in die neuen Verhältnisse schickend und, wie es scheint, nicht mit Unrecht als ein Meister von Geist, Anmut und Sitten gepriesen; und wiederum in schroffem Kontrast die nordländisch ernste, religiös gestimmte Renate von Frankreich, Ercoles II. Gattin, als Freundin Calvins und Beschützerin der Anhänger der Reformation schon auf jene Kämpfe hindeutend, die die Renaissance beenden sollten.

Im Mittelpunkt dieses glanzreichen Hofes steht die Gestalt Alfonsos I., eines echten Renaissancefürsten, in dem wie in seinem Bruder, dem Kardinal Hippolyt, die Charaktereigenschaften des estensischen Geschlechts scharf ausgeprägt sind. Sein von Tizian gemaltes Porträt in den Uffizien zeigt ihn als ritterlichen Kriegshelden, auf ein Kanonenrohr gestützt, wie er denn mit seiner ausgezeichneten Artillerie, an deren Verbesserung er selbst unermüdlich tätig war, wiederholt entscheidend in die Welthändel eingegriffen hat. In dem Ausdruck des fast melancholisch ernsten, vieldurchfurchten und schwer deutbaren Angesichtes, das gespannt auf den Donner der „Giulia", jenes aus

den Trümmern von Michelangelos Erzbild Julius II. gegossenen Riesengeschützes, zu horchen scheint, vermögen wir nicht leicht den Schützer friedlicher Tätigkeit, den Gönner Ariosts zu erkennen, der in seinem Theaterorchester selbst mit Geschick den Geigenbogen führt, der sein Kastell mit erlesenen Gemälden schmückt, nach Zeichnungen Lionardos fahndet und mit Raffael, Michel Angelo, dem alten Bellini im Verkehr steht. Am meisten hat sich freilich dem schwer zu behandelnden Fürsten die Diplomatennatur des Venezianers Tizian anzuschmiegen gewußt, der selbst bekennt, von Alfonso den philostratischen Vorwurf seines Kinderfestes in Madrid empfangen zu haben, wie er für ihn den berühmten „Zinsgroschen" der Dresdener Galerie gemalt hat, dessen biblischer Leitspruch: „Gebet Gott was Gottes ist und dem Kaiser was des Kaisers ist" eine Devise des Herzogs wiederholt, sehr charakteristisch für den klugen Lehensträger der beiden höchsten Gewalten. Im Guten wie im Schlimmen erscheint Alfonso stets als ein echter Este, als ein Fürst nach dem Sinne Machiavellis, das ganze Staatswesen in sich verkörpernd; er hat seinen Herrscherberuf denn auch bitter ernst genommen und ist einer der ersten modernen Fürsten, der sich durch förmliche Studienreisen, die ihn weit in der Welt umhergeführt haben, politische Bildung zu erwerben gesucht hat.

Am Hofe dieses Herrschers ist denn auch das eigentümliche Kunstleben Ferraras zur vollsten Blüte gelangt, im Schaffen Ariostos, des größten Dichters der italienischen Hochrenaissance, und in der gleichzeitigen Malerei der beiden Dossi, in denen derselbe Geist lebendig ist wie in dem Hauptwerk des ihnen persönlich befreundeten Poeten, der ihren Namen in einer Stanze seines „Furioso" verewigt hat. Mag das Lob übertrieben sein, das er ihnen zollte, so viel ist sicher, daß sie den bedeutenden Meistern des Cinquecento gehören. Ariost hat sie zusammengenannt und so bildet ihr Schaffen auch für uns fast noch eine Einheit, denn es ist nicht immer möglich, zwischen dem älteren und, wie es scheint, bedeutenderen Giovanni Evangelista und seinem Bruder Giambattista, der namentlich als Landschafter gerühmt wird, genau zu scheiden, so wenig als wir wissen, wie viel an den Atelierklatsch, der sich an ihr wechselseitiges Verhältnis geheftet hat, Wahres ist. Doch scheint der ältere Bruder der führende Meister zu sein, an ihn denken wir zuerst, wenn wir den Namen Dosso nennen.

Man hat mit Recht gesagt, daß Ariosts großes Epos in ähnlicher Weise das Wesen der italienischen Hochrenaissance widerspiegelt, wie Dantes Commedia das gewaltige Geistesringen des Mittelalters. Fesselt uns in dieser der tiefsinnige Inhalt, den die poetische Fassung wie das schlichte edle Ge-

wand der Frauen des Trecento umfließt, so ist in jenem gerade die künstlerische Form die Hauptsache, hinter der das stoffliche Interesse an dem bunten, lose verknüpften Inhalt fast zurücktritt. Jakob Burckhardt hat die feine Bemerkung gemacht, daß Arioſts Schaffen völlig dem Verfahren der großen Renaissancebildner analog sei, namentlich in seinem Verhältnis zu Bojardo, der für ihn die lebendige Tradition darstellt. Wie die Künstler der Hochrenaissance nimmt er den von seinem Vorgänger gebotenen Stoff, der seinem Publikum vollkommen geläufig ist, und erweitert und vertieft ihn. Diejenige seiner Gestalten, die sich mit unvergänglichem Liebreiz der Phantasie einprägt, die bezaubernde Kokette Angelica, ist eine Erfindung Bojardos, aber in dieser Form freilich ausschließlich Arioſtos geistiges Eigentum, ganz so wie Kompositionen und Typen des Quattrocento in den Werken der Cinquecentisten fortleben. Während aber Bojardo der echte Typus des Quattrocentisten ist, in seiner Freude an naivem realistischem Detail, in der frischen Erzählung aller der wundersamen Kämpfe und Abenteuer, die er mit dem Anteil und dem Sachverständnis des echten in allen ritterlichen Künsten erfahrenen Edelmanns alter Zeit beschreibt, steht Arioſt schon auf einem höheren Standpunkt, er tritt seinen Gebilden mit künstlerischer Souveränetät gegenüber, mit ihnen als reinen Spielen der Phantasie bewußt schaltend. Das ist die berühmte Ironie Arioſts, die vollkommene Auflösung des längst zur Fabel gewordenen mittelalterlichen Inhalts, ein Autodafé im Feuer der künstlerischen Imagination, wie es der gewaltige Humor des Spaniers Cervantes ein Jahrhundert später mit der zur Karikatur gewordenen alten Romantik in dem großartigen Weltbilde des Don Quijote wiederholt.

Wie Arioſt zu Bojardo, so stellen sich die Dossi zu ihren künstlerischen Vorfahren, deren merkwürdig selbständigen Naturalismus und eigentümliche Koloristik sie fortführen, aber geläutert vom Geiste der Hochrenaissance. Hatten Cossa und seine Gesellen im Palazzo Schifanoja das ritterliche Leben am Hofe Borsos mit der Treue und mit dem Anteil Bojardos geschildert, so lebt in den Dossi, die man darum mit Recht die Romantiker des Cinquecento nennen kann, arioſtischer Geist; sie zeigen sich unmittelbar von ihrem großen Freunde inspiriert, wie sie denn direkt Szenen aus seinem „Orlando" dargestellt haben. Es scheint dies fast wie etwas Selbstverständliches; hat doch Arioſt mit der Phantastik seiner Ritterdichtung nicht nur seine norditalienische Heimat, sondern ganz Italien befruchtet; Festspiele wie das Kastell von Gorgoferusa, im Karneval von 1561 mit großem szenischem Apparat am Hofe Alfonsos II. aufgeführt, geben Zeugnis davon[3], nicht minder das

Eindringen einzelner Motive seines „Furioso" in die Dekoration ritterlicher Wehr.

Wir sind an das Schlußziel unserer Wanderung durch das alte Ferrara gelangt; von hier aus vermögen wir, wie von einer hochgelegenen Warte, auf diese eigentümliche Landschaft zurückzublicken, die im Goldlicht eines Spätsommertages dem Herbste entgegenreifend unter uns liegt; in der Persönlichkeit des Hauptmeisters der ferraresischen Hochrenaissance, jenes Evangelista Dosso, der, wie schon erwähnt, uns deutlicher entgegentritt als sein ihm Gefolgschaft leistender Bruder, hat die Stammesseele seiner Heimat sich am individuellsten verkörpert.

Dossos Typen sind künstlerische Gebilde, die man um ihrer derben Lebensfülle und Energie willen nicht so leicht vergißt. Sein großes Altarwerk aus S. Andrea, jetzt in dem herrlichen alten Rahmen eine Zierde der Pinakothek von Ferrara, wiewohl leider sündhaft restauriert, ist ein Beispiel dafür. Vor allem die Madonna selbst, auf hochragendem Throne, dem kleinen Giovannino mütterlich in das Kraushaar greifend, in wundersam poetischer Landschaft. Ihr Typus mit den mandelförmigen Augen unter feingezogenen Brauen, mit der länglichen geraden Nase und dem üppigen, energischen Mund zeigt uns die mit Recht berühmte düstere Schönheit der Frauen romagnolischen Stammes. Noch ausgeprägter erscheint die Individualität des Malers in den männlichen Gestalten desselben Altars, vor allem in dem Namenspatron Dossos, dem h. Johannes Evangelista, der in lässiger Haltung auf der untersten Thronstufe sitzend, seinen eigentümlichen Charakterkopf nach oben kehrt. Eine seltsame Herbheit und Eigenwilligkeit, der ganze Trotz des Romagnolen leuchtet aus diesem stumpfen, aber ungemein energischen, weit von aller schablonenhaften antikischen Regelmäßigkeit entfernten Profil, in dem die mächtige, selbst vor der Häßlichkeit nicht zurückschreckende Charakteristik der ferraresischen Altmeister noch lebendig ist. Es ist nicht leicht, sich in diese Gestalten hineinzufinden, aus denen die ganze derbe Stammeskraft der Frührenaissance zu uns spricht, die ihren heimatlichen Dialekt noch nicht zugunsten einer farblosen Gemeinsprache aufgegeben hat, noch unberührt von der Nachahmung eines zu künstlichem Leben erweckten, der Vergangenheit angehörigen Ideals.

Das große Altarwerk aus S. Andrea läßt heute noch durch alle Verderbnis hindurch seine malerischen Qualitäten ahnen. Deutlicher zeigt uns der h. Johannes auf Patmos derselben Galerie die echt ferraresische Farbengebung des Meisters, jene eigentümlichen wuchtigen Farbenakkorde des Sma-

ragdgrün, des Rubinrot und Strohgelb, in denen Dosso der Tradition seiner Heimat treu bleibt, wenn er auch in seiner spätern Zeit sich mehr dem Kolorit der großen Venezianer genähert hat.

Vor allem ist aber Dosso einer der eigentümlichsten Malerpoeten romantischer Stimmung, und hier berührt er sich aufs engste mit seinem großen Landsmanne Ariost, dessen Phantasiewelt er direkt einige seiner anziehendsten Schöpfungen entnommen hat. Auch hier steht er auf dem festen Boden seiner Heimat und ihrer chevalerésken Traditionen. Das von Morelli ihm wohl mit Recht zugeschriebene Bild der Galerie Borghese zeigt wahrscheinlich einen Helden des „Furioso", den Recken Astolf mit dem abgeschlagenen Haupte des Riesen Orrile, und in dem jugendlichen Heldenweibe der Doriagalerie in Rom dürfen wir vielleicht die fabelhafte Stammutter der Este, die kühne Bradamante, erkennen. Das bezauberndste Bild dieser Gattung ist aber jedenfalls die sogenannte Circe der Borgheſischen Gemäldesammlung, vielleicht noch der Frühzeit des Meisters angehörig. Morelli erschien es wie eine in Farben gesetzte ariostische Dichtung, während Burckhardt von ihm sagte: „Es ist die lebendig gewordene Zaubernovelle in herrlicher Landschaft; so dachte Ariost seine Gestalten." Es führt uns denn auch, wie ich glaube, die Magierin Melissa vor, die, nachdem sie Ruggiero aus den Banden der Fee Alcina befreit hatte, den Zauber durch Verbrennen magischer Symbole zerstört und die in Bäume, Tiere, Felsen und Quellen verwandelten Ritter erlöst.

Melissa nun, die auf der Lauer stand
Und retten wollt' aus diesem Reich der Wehen
Das arme Volk, ins Elend hier verbannt
Erhielt Bequemlichkeit herumzugehen,
Durchsuchte nach Belieben, was sie fand,
Hob Zaubersiegel ab, verbrannte Bilder,
Zerstörte Knoten, Kreis' und Rautenschilder.

Dann eilte sie hinaus und gab den alten
Liebhabern, die in Meng' auf freier Flur
Als Tier, Baum, Fels und Quelle sich gestalten,
Im Augenblick die vorige Natur.
(Rasender Roland, übersetzt von J. D. Gries VIII, 14—15.)

So erscheint sie, inmitten einer stimmungsreichen Landschaft sitzend, in deren Hintergrund sich die Zauberstadt erhebt; reiche orientalische Gewänder umfließen ihren Leib, das schöne, kräftig gebildete, echt Dossosche Angesicht umrahmt reizvoll ein bunter Turban. Es ist ein rechtes Märchenbild, wie die italienische Kunst kaum ein zweites aufzuweisen hat, in dem alles geheimnisvoll lebendig mitspielt, bis auf den Panzer im Vordergrund mit seinen blin-

kenden phantastischen Lichtern, eine poetisch freie Illustration zu Ariost selbst, der uns mit wenigen Strichen solche Märchenfiguren unübertrefflich zu schildern weiß, wie die kriegerisch schöne Bradamante in weißem wallenden Mantel und strahlender Silberrüstung (I, 60), Astolf auf seinem Hippogryphen, mit dem magischen Goldschild bewehrt (II, 47) oder anderseits jene phantastischen, wie im Feuerwerk aufleuchtenden Feenschlösser und das wundersame Traumbild vom Hause des Schlafes (XIV, 93). Spätere Schriftsteller wie Scanelli in seinem „Microcosmo" und der ferraresische Lokalantiquar Barüffaldi wissen denn auch noch von anderen Stoffen aus dem „Furioso", die Dosso behandelt haben soll, zu berichten. Bis in Dossos religiöse Gemälde hinein klingt dieser romantische, märchenhafte Ton. Der h. Georg auf dem herrlichen Altar von S. Andrea, in seiner blanken Stahlrüstung, die von geheimnisvollen Lichtern aus dem Schatten des wehenden Mantels hervorblitzt und funkelt, könnte wohl einen ritterlichen Kämpen des „Furioso" darstellen. Überhaupt ist die Stimmung ein wesentliches Element der Kunst Dossos wie seines großen Freundes. Schon die Landschaft des obenerwähnten Altars hat romantischen Charakter in der Beleuchtung und dem Zug der Wolken; besonders tritt diese Märchenpoesie aber in den Zwickelbildern mit den hh. Augustinus und Ambrosius hervor, jener im vollen Lichte der Sonne, hell und scharf beleuchtet, mit goldenem Strahlenring um das Haupt, dieser aus phantastischem Dunkel hervortauchend, den Kopf von düsterem Feuerschein umloht, darüber der Mond, über den seltsam beleuchtete Wolken ziehen, ein Nachtstück voll mystischen Zaubers, in poetischem Kontrast zu dem strahlenden Tage des Genossen, dem gegenüber der heilige Gelehrte wie ein geheimnisvoller Nekromant erscheint. Und so weiß auch Ariost mit wenigen Worten landschaftliche Stimmungsbilder hervorzuzaubern, wie in jener herrlichen Stanze, die aus der eigenartigen Umgebung Ferraras heraus den Charakter der Sumpflandschaft malt (XXXII, 100):

Wie plötzlich aus dem Moos des feuchten Grundes
Sich eine Wolke schwarz gen Himmel streckt
Und allen Glanz des heitern Sonnenrundes
Im Augenblick mit dunklem Schleier deckt ...

Gerade als Anwohner des Lagunenrandes, dessen melancholischen Zauber er auf der Jagd im einsamen Kahne oft genug empfunden haben mag, ist auch der Dichter imstande, Licht- und Luftstimmungen so lebensvoll zu erfassen, wie in der Schilderung des Boten Gottes (XIV, 78):

Wo immer sich des Engels Fittich weise,
Hellt sich die Luft, die Wolken rings verwehn,

Er ist umschwebt von einem goldnen Kreise,
Wie wir bei Nacht die Blitze leuchten sehn.

oder in dem Gemälde des Mittagszaubers, der das heiße Tal, durch das Ruggiero zieht, umfangen hält (VIII, 19, 20):

Bis er nach viel Beschwerden um die träge,
Heißglühn'de Zwölf in eine Gegend trat,
Von Berg und Meer umringt, frei gegen Süden,
Dürr, unfruchtbar, nackt, öde zum Ermüden.

Der Sonne Strahl, vom nahen Berg gebrochen
Prallt glühender zurück ohn' Unterlaß
Und macht die Luft, den Sand so heftig kochen,
Daß wohl zerschmelzen könnt' auch sprödes Glas.
Im Schatten hält der Vogel sich verkrochen;
Nur aus dem dicht verwachsenen Heidegras
Betäubt den Himmel und das Meer die Grille,
Und Berg und Tal, mit lästigem Geschrille.

Als echter Romantiker zeigt sich Dosso wieder Ariost verwandt in denjenigen seiner Schöpfungen, die antike Stoffe behandeln. Der Maler wie der Dichter unterliegen noch nicht dem erstarrenden Einfluß des Meduseneauptes der Antike, die schon zu ihrer Zeit unheilvoll auf die Kunst einwirkt; sie stehen ihr vielmehr in der Weise der Frührenaissance völlig frei gegenüber. Ariost bildet ganz selbständig Züge der antiken Mythologie und Sage zu seinen Zwecken um; wie in Rüdiger und Alcina (VII, 50) die Geschichte des Herkules und der Omphale, aber auch der Kalypso anklingt, so wandelt sich Angelica, dem Kraken zum Fraße an den Felsen geschmiedet (X, 93), in die Andromeda der alten Dichter, und so mischen sich in der Geschichte vom Orco oder Oger (XVII, 35) mittelalterliche Märchenelemente mit der homerischen Erzählung vom Kyklopen Polyphem. Der Sarazene Agramante vor dem belagerten Paris Kaiser Karls erscheint wie ein Widerspiel zu Agamemnon im Kampfe um Troja, wie denn auch Hektors Wehr wunderlich in die ritterliche Epopöe hineinspielt.

Zwei der merkwürdigsten Gemälde Dossos, in denen diese romantische Auffassung der Antike besonders deutlich ist, befinden sich in Österreich, das eine, weitaus vorzüglichere in der gräflich Lanckoronskischen Kunstsammlung in Wien, das zweite in der Grazer Landesgalerie; beide aus dem Besitze des verstorbenen Malers Daniel Penther stammend.

Von dem ersten (Jupiter als Schmetterlingsmaler), über dem eine wahrhaft ariostische ironische Stimmung liegt, ist in einem der folgenden Aufsätze die Rede; in verstärktem Maße tritt die humorvolle Auffassung antiker

Mythen, die sich vollständig der leise parodierenden Nachahmung Dantes in der Höllen- und Himmelsreise Astolfs (Orl. Fur. XXXIV) vergleichen läßt, in dem Grazer Bilde hervor. Ist doch hier an die Mythe des Herkules angeknüpft, die schon von der Komödie und der bildenden Kunst der späteren Antike mit komischen Zügen ausgestattet wurde. Das Motiv stammt aus den vielgelesenen „Imagines" des ältern Philostrat, denen auch das berühmte für Alfons I. gemalte Erotenfest Tizians in Madrid entnommen ist. Der starke Gott liegt fast nackt, efeubekränzt, auf seinem Löwenfell; gegen ihn rückt, aus der Stadt im Hintergrunde, das Heer der Pygmäen an, drollige, putzige Kerlchen in der Tracht und mit dem Rüstzeug des Cinquecento, mit Fahnen, Sturmleitern, Feuergewehren, mit Trommlern und Pfeifern; aber der Heros packt schon ein ganzes Regiment seiner winzigen Bedränger in einem Zipfel der Löwenhaut zusammen, wie ein Gulliver der Renaissance. Auch hier ist wieder die Abwesenheit jeder klassizisierenden Form bemerklich, Dossos ungebrochener derber Realismus triumphiert in einer Zeit, in der schon die antikischen Masken der Raffaelschule die Kunst bedrängen. Denn der ziegelrote Fleischton des nackten Herkuleskörpers scheint wie in dem kleinen bezeichneten Hieronymus der Wiener Galerie das Bild schon in die spätere venezianisch beeinflußte Zeit des Künstlers zu verweisen; vielleicht ist es im Auftrage Ercoles II. entstanden, für den Dossos Bruder Battista eine Reihe von Herkulestaten entworfen hat. Im übrigen steht der stets eigenwillige Künstler auch hier seinem Stoffe frei gegenüber, ein leises Lächeln parodierenden ariostischen Humors auf den Lippen; wie deren ein ausgesprochen komischer Zug durch das Ganze, auch das derbe Herkulesgesicht geht.

Leider sind uns von der Tätigkeit des Lieblingsmalers Alfons I. im Castel Vecchio nur mehr trümmerhafte Reste erhalten. Köstliche genrehaft behandelte Friesbilder aus den Camerini d'alabastro befinden sich jetzt in der Galerie zu Modena; die ungemein poetischen Kompositionen der vier Tageszeiten in der Sala dell' Aurora des Estenschlosses sind dagegen heillos überpinselt und entstellt. Aber die Anmut der Erfindung, die freie Stellung des Malers der Antike gegenüber, ist doch noch zu erkennen, namentlich in dem Bilde des Mittags, wo Helios auf der Quadriga seine Strahlenpfeile entsendet, die von dem goldenen Schilde der in den Lüften schwebenden Hore des Mittags erbarmungslos auf die dürstende Erde abprallen. Durch die dicke Kruste der manieristischen Restauration leuchtet Dossos energische Formensprache noch immer siegreich hervor.

In dieser eigenartigen, zuweilen in recht sonderbaren Capricci sich ergehenden, stets aber sympathischen Malerindividualität erreicht die Kunst Ferraras ihren Höhepunkt, eigentlich auch ihren Abschluß. Denn während Dosso stets seiner Heimat und ihren Traditionen treu geblieben ist, hat der zweite bedeutende Maler der ferraresischen Hochrenaissance, Garofalo, sich schon dem Banne des Urbinaten und Roms, das sich zum zweiten Male zur Weltherrschaft anschickt, ergeben. Von Haus aus minder glänzend begabt, einförmiger in seinen Erfindungen, als der Freund Ariosts, vermag er uns viel weniger zu fesseln als dieser, und reicht auch in seinem feinsten Werke, der Deckenmalerei eines Raumes im bischöflichen Seminar von Ferrara, nicht an die Behandlung des gleichen Vorwurfs durch den ältern Ercole Grandi im Palazzo Scrofa heran. Unter Raffaels Einfluß werden seine Typen akademisch, maskenhaft starr; und so mündet mit ihm auch Ferraras nationaler Stil in die neue Gemeinsprache der Kunst aus. Eines hat er sich aber immer bewahrt, und darin zeigt er sich als echten Ferraresen: seine heimatliche Farbengebung; diese reichte eben wie bei den Venezianern mit starken Wurzeln in die Tiefe des Stammcharakters hinab. Dennoch war er aus ganz anderem Holz geschnitzt als Dosso, in dessen oft seltsam herben und eigensinnigen Köpfen etwas vom Quattrocento weiterlebt. Man muß sich der zuweilen recht absonderlichen, oft wie von nordländischem Hauch berührten Gestalten- und Gedankenwelt dieses jedenfalls eigenwüchsigen Malers anbequemen, um ihn gerade dadurch desto lieber zu haben. Man begreift aber auch, daß ein solches Eigenwesen, an der Scheide zweier Perioden stehend, dem späteren Geschmack fremd werden mußte, geradeso wie Ariosts buntbeschwingtes, im Lichte einer heitern Mittagssonne tanzendes Figurengewimmel der schwerblütigeren, blässeren, sentimental und religiös gestimmten, auch viel volkstümlicheren Welt Tassos das Feld räumen mußte. Nicht der „Furioso" war dazu ausersehen, das nationale, in fast sämtliche Mundarten übertragene Volksepos zu werden, sondern die Gerusalemme liberata. Eben weil die Dichtung Ariosts die feine Blüte einer aristokratischen, weltfroh gebildeten und anspruchsvollen Gesellschaft gewesen war, konnte sie mit ihrer rein künstlerischen, den bunten losen Inhalt überfliegenden und verflüchtigenden Tendenzen dem nach stofflicher Nahrung verlangenden Volksgeiste niemals die rührenden und moralischen Episoden ersetzen, die das Werk des unglücklichen Melancholikers ihm bot, dessen Seelenkämpfe mit ihrem tragischen Abschluß im Hospital von S. Anna, zuletzt in römischem Klosterfrieden dem Sterben der typischesten unter den Renaissancestädten präludieren.

Als Garofalo 1559 die Augen schloß, bestieg der letzte Herrscher Ferraras den Thron der Este, Alfonso II. Eine neue Zeit war hereingebrochen; die gewaltige Bewegung der Gegenreformation rüstete sich zum Werk. Die alte heidnisch-fröhliche Zeit der Hochrenaissance versinkt; und so spielt sich am Hofe des letzten Este von Ferrara die Tragödie Tassos ab, ein Menschenschicksal, typisch für diese Zeit der Gährung. Die heitere sinnliche Gestaltenwelt der älteren Dichter und Künstler leidet Schiffbruch in den Gewissenskämpfen neu erwachter Glaubensinbrunst; eine melancholisch reizbare Poetenseele wie die Tassos gerät darüber aus dem Gleichgewicht und fällt der Zerstörung anheim, wie die alte Kunstwelt selbst. Die ritterliche Gesellschaft der Gerusalemme liberata trägt in ihrer religiösen Grundstimmung schon ein ganz anderes Gepräge als die Welt Bojardos und Ariosts; ein inbrünstiges leidenschaftliches Sehnen nach der Erde des Heils zittert durch die Dichtung, deren Schöpfer uns durch Goethes Schauspiel, aber auch durch Liszts symphonische Dichtung so menschlich nahegerückt ist. Die feine elegische Stimmung, die über dem Drama liegt, malt uns trefflich die Peripetie dieses kleinen, aber für die Geschichte Italiens wie kaum ein zweites bedeutsamen Staatengebildes. Äußerlich in seinem Festgepränge ist ja der Hof von Ferrara damals glänzender als jemals zuvor, aber die großen Dichter und Künstler sind dahin, Tasso ist ein Fremder, ein Gast, und sein schwermütiges Schicksal umzieht das Bild noch mehr mit den Schatten des Todes. Die große Renaissancestadt bereitet sich zum Sterben. Schon Montaigne, auch er der Bote einer neuen Zeit, bemerkt bei seinem Aufenthalt in Ferrara die weiten menschenleeren Straßen mit den schweigenden Palästen, sie erinnern ihn an Tours. Und als mit dem Tode Alfons II. 1597 die legitime Linie der Este erlischt und sein Nachfolger Cesare, auf Modena und Reggio beschränkt, dort ein neues Herzogtum begründet, ist auch Ferraras geschichtliche Rolle ausgespielt; immerhin hat es in dem 1632 gestorbenen Carlo Bononi noch einen letzten bedeutenden Künstler von großer malerischer Haltung hervorgebracht. Unter der Herrschaft der Päpste, die das heimgefallene Lehen einziehen und im Süden der Stadt eine gewaltige Zwingburg, die seit 1859 gänzlich zerstörte Zitadelle, erbauen, der ein ganzer Stadtteil mit den Villen und Palästen des alten Geschlechtes zum Opfer gefallen ist, versinkt die Stadt in den langen Schlaf, der heute noch auf ihr lastet und in dem sie den Ankömmling so seltsam empfängt, der von der Barriera del Po her die breiten öden Straßen durcheilt, in denen der Fußtritt unheimlich widerhallt, als

wäre es die verzauberte Stadt des deutschen Märchens. „Ferrara ward durch seine Fürsten groß" läßt Goethe die Gräfin Leonore sagen, mit seinem letzten Fürsten ist es denn auch zu Grabe gegangen.

Aber was hier geschaffen wurde, hat in der Kultur Italiens lebendig fortgewirkt. Die kleinen und großen Nachbarstädte der Emilia, voran das uralte Bologna, haben von Ferrara aus ihre künstlerischen Anregungen empfangen und der große Maler, der gleichzeitig mit Dosso in der kleinen Residenz der Farnese, in Parma, still seine zukunftsreichen Werke schuf, Correggio, ist seiner künstlerischen Herkunft nach ein Ferrarese. So reiht sich an die Namen des Toskaners Michelangelo, des Umbriers Raffael, des Veneters Tizian, die hinfort als die Heroen der Kunst gelten, als vierter dieser Künstler an, dem die Barockmalerei ihre entscheidenden Impulse verdankt, und so wirkt das Erbe des kunstbegabten Stammes der Emilia, in einer Individualität ohnegleichen verkörpert, kraftvoll in die neue Zeit hinüber. ‹1898›

Anmerkungen

[1] Die recht ansehnliche Lokalliteratur Ferraras kann man jetzt in meiner „Kunstliteratur" S. 512—3 nachschlagen.

[2] Cassiodor. Var. XII, 24; Procop. Bell. goth. I, 15.

[3] Beschrieben in einem gleichzeitigen Ferrareser Druck von 1566, Cavallerie della cittá di Ferrara.

Zur Genesis der mittelalterlichen Kunstanschauung

Vor mehreren Jahren wurde in der Nähe des Arsenals in Wien ein Relief[1] zutage gefördert, das ursprünglich ein Bauwerk des 3. Jahrhunderts n. Chr. geschmückt haben mag. Der Schreiber dieser Zeilen war zufällig Augenzeuge seiner Auffindung. Das Fragment hat seit jener Zeit um eines eigentümlichen ornamentalen Gebildes willen immer wieder sein Interesse erregt.

Von der Randleiste löst sich in spielender Weise ein streng symmetrisches Zierstück ab, dessen Mitte durch eine vierteilige Rosette betont ist. Hier teilt sich das Gebilde in zwei schiffchenartige Ausläufer, die rechts und links in Hals und Kopf eines Greifen endigen, während über der Mitte zwei schwanenähnliche Vogelköpfe, nach entgegengesetzten Seiten gewendet, aus einer Heftel hervorwachsen. Das Ganze erweist sich schon dadurch als ein Erzeugnis frei schaltender Phantasie, daß der schwebende Eros daneben die beiden Greifenhälse an einer um sie geknüpften Schnur, wie ein Knabe sein Spielzeug, zu lenken scheint.

Es wird jedem Beschauer sofort auffallen, daß dieser ornamentale Scherz des provinzialen Steinmetzen sich durchaus unklassisch gebärdet, nicht den Elementen, die in letzter Linie aus dem uralten Formenschatz der orientalischen und griechischen Antike stammen, wohl aber seiner Konzeption nach[2]. Das Ungewöhnliche liegt in der Verbindung der einzelnen Tierabschnitte zu einem geometrisch-dekorativen Schema und in ihrer Verwendung als Flächenornament. Der Gedanke, freie Endungen mit Tierköpfen auszuzeichnen, ist an sich uralt; er quillt aus derselben urtümlich einfachen Symbolik, der auch die Belebung der Füße beweglichen Geräts durch Tierpranken oder Vogelkrallen entstammt. Es sind die gleichen dunklen Tiefen, in die aller Animismus der Sprache wie die anthropomorphische Grundstimmung unseres Auffassens der Kunst überhaupt hinabreichen, aus denen die dämonistische Anschauung des Bildwerkes emporsteigt, die seit den Tagen des Künstlerheros Dädalus bis in die Zeit Lukians und weiter unvertilgbar im Volksglauben haftet und in den gefesselten und spukenden Statuen gespenstig aus uralter Nacht in den Tag der griechischen Kunst hineinragt. Dergleichen ist ursprüngliches Eigentum des menschlichen Geistes überhaupt; die Brasil-

indianer, die uns K. v. d. Steinen so lebendig geschildert hat, verzieren ihre Sitzschemel mit Tierköpfen gerade so wie einst Ägypter und Assyrer. In dieser Weise ist der Tierabschnitt, wie die völlige Tiergestalt überhaupt, ein oft gebrauchtes Versatzstück auch der klassischen Dekoration, immer jedoch in rein tektonischem Geiste verwendet. Das plastische Formengefühl der klassischen Antike, das auch die fratzenhaften Mischgestalten des Orients scheidend und läuternd sich angepaßt hat, war auf die fest umschriebene Naturform gerichtet; hybride Paarungen und Vermischungen der tierischen Bildung mit abstraktem Linienspiel, wie sie unser Relief aufweist, waren ihm im Grunde fremd, unsympathisch. Dagegen lehren uns die Funde, daß im vorgeschichtlichen Nordeuropa gerade die tektonische Verzierung von allerhand Gerät durch plastische Vogelköpfe ungemein beliebt war; hier findet sich aber auch das Motiv der heraldisch angeordneten Vogelprotomen als Flächenornament, so auf den getriebenen und gravierten Ornamenten jener Bronzeeimer und Gürtelbleche, mit denen die altvenetische Exportindustrie das ganze barbarische Hinterland des Nordostens versorgte[3]. Von solchen „prähistorischen" Gebilden scheint mir ein Pfad über unser Relief hinweg bis zu der Auflösung und wundersamen Verschlingung der Tiergestalt in geometrisches Flechtwerk zu führen, wie sie der frühmittelalterlichen Kunst eigen ist. In der Initialornamentik etwa der berühmten Bibel Karls des Kahlen (vgl. das Beispiel in Woltmanns Gesch. der Malerei I, 202) erscheinen die Buchstabenformen gleichsam zu phantastischem Leben erwacht; aus ihrem Körper strecken sich Vogelköpfe hervor, ihre Schäfte wachsen in Löwen- und Greifenköpfe aus, die allerhand Vierfüßler, wie sie der aller primitiven Kunst eigene horror vacui füllend in ihre Zwischenräume gesetzt hat, mit wütenden Zähnen anfallen. Es ist derselbe von dunklen urtümlichen Mächten beherrschte und späterhin dem Spiritualismus des Christenglaubens dienstbare Geist, wie er aus dem spätrömischen Relief von der Barbarengrenze Pannoniens spricht, noch gemäßigt und gebändigt von klassischer Schulung, dennoch aber wie ein verlorener Hall aus der ungeheueren Barbarenwelt in das römische Kastell an der Donau hineinklingend. Fast möchte uns symbolisch zumute werden, wenn der Rahmen spukhaft aufzuquillen scheint und aus ihm, wie in einem Märchen von Dickens, seltsame Gebilde, bekannte Züge, traumartig in Fremdes, Ungeheuerliches verzerrt, hervorblicken; wenn der römische Eros, er selbst aus dem ernsten Jüngling der hellenischen Götterwelt zu einem dekorativen Schemen geworden, sie als Kindertand an seinem schwachen Leitseil gängelt, als könnten sie, jetzt noch

ein Spielzeug, ins Übermenschliche wachsend, alle Bande sprengen. Hier lugt eben unter der stellenweise schon recht dünn gewordenen klassischen Kulturschicht ein Stück des einheimischen „barbarischen" Untergrundes hervor, so wie uns die Inschriften nicht selten durch die lateinische Hülle einen unvermuteten Blick in das Werden der romanischen Sprachen tun lassen. Die moderne Philologie zählt derlei Reste zu ihrem kostbarsten Material; um die römischen Provinzialdenkmäler hat sich von diesem Standpunkt der werdenden, nicht der vergehenden Kunst fast niemand gekümmert, abgesehen von einigen französischen Archäologen, namentlich dem zu früh verstorbenen L. Courajod, der in seinen mitunter wohl allzu temperamentvollen Louvrevorlesungen als der streitbarste Kämpe für die einheimische gallogermanische Tradition als Nährboden der blauen Blume der Gotik eingetreten ist. Bei uns hat A. Riegl das Studium jener Denkmäler in Angriff genommen; wir dürfen von ihm, der wie kein zweiter zur Lösung solcher „Stilfragen" berufen ist, die wichtigsten Aufschlüsse erwarten. Gehört doch jene Zeit allgemeiner Gärung seit dem dritten nachchristlichen Jahrhundert, wie einst die mykenische und später die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert — möglicherweise werden kommende Geschlechter ihnen das abgelaufene Säkulum zurechnen — zu jenen denkwürdigen Perioden der Kunstentwicklung, die den Geist des Forschenden vielleicht deshalb so sehr anziehen, weil die Dunstschleier, die über dem unergründlichen Krater schweben, in dem der geheimnisvolle Prozeß des Werdens mit seinem ewigen dialektischen Widerspruch sich vollzieht, immer wieder die Hoffnung erwecken, daß durch ihr trügerisches Gewoge ein Blick in die Tiefen darunter verstattet sein werde.

Das römische Weltreich hat die sichersten Zeugen seiner offiziellen Kunst in den langen Reihen seiner Münzen und Prägemedaillen hinterlassen. Sie sind vom archäologischen und historischen Standpunkt aus nach allen Richtungen hin durchforscht worden; sie stilgeschichtlich als das zu betrachten, was sie sind, als ein lückenloses großes Bilderbuch der römischen Kunstgeschichte, in der denkbar verläßlichsten chronologischen Anordnung, hat kaum jemand versucht. Freilich dürfen wir eine wirkliche, nicht antiquarische, sondern kunstgeschichtliche Einsicht in die von den klassischen wie christlichen Archäologen gleicherweise vernachlässigte Kaiserzeit erst von Wickhoffs Genesispublikation an datieren, einem Werke, das seine Früchte erst tragen wird. Welcher Nutzen der Stilgeschichte aus dem Studium der viel unsicherer zu datieren-

den griechischen Münzen erwachsen kann, beweist das unlängst in deutscher Übersetzung erschienene Buch des geistreichen Dänen Jul. Lange in einer seiner glänzendsten Partien. Die folgenden Andeutungen haben keinen weiteren Zweck als die Anregung zu geben, daß dergleichen auch auf dem Gebiete der römischen Münzen möglich und nützlich ist[4].

Von jeher ist auch eiligen Beschauern an den Kaisermünzen der ersten Jahrhunderte die unvergleichlich scharfe individuelle Charakteristik der Porträtköpfe aufgefallen, die selbst in den fabrikmäßigsten Produkten nicht gänzlich versagt. Die Kunst der römischen Münzmeister verschleiert und beschönigt nichts, sie idealisiert nicht, erhebt nicht ins Heroische, selbst da, wo sie mit alten Götterattributen hantiert (Commodus). Ihr unverrücktes Ziel ist immer das naturalistische individuelle Porträt gewesen; in diesem intransigenten Realismus liegt die historische Bedeutung der so lange verächtlich beiseite geschobenen römischen Kunst, deren Wesen nicht in der Kopistenarbeit ihrer Graeculi, sondern darin zu suchen ist, daß sie das große, vom Hellenismus unterbrochene Werk des echten nationalen Griechentums aufgenommen und weitergeführt hat. Äußere und innere Ursachen haben die Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts nicht über einen typischen Naturalismus in der Wiedergabe der menschlichen Gestalt, dessen ideale Höhe nur von der reifen gotischen Plastik annähernd erreicht worden ist, hinauskommen lassen; war des Großen doch übergenug geleistet worden. Lange hat überaus feinsinnig gezeigt, wie Gründe eines nationalen, in seinem innersten Wesen uns gar nicht mehr verständlichen Ethos es waren, die das Aufkommen einer individuellen Porträtbildung bei den Griechen der Blütezeit verhinderten. Das 4. Jahrhundert hat dann in dem größtenteils nur mehr literarisch überlieferten Wirken realistischer Künstler wie des Demetrios von Alopeke, neuen Anlauf genommen[5]. Daß dieses zu keiner vollen Entwicklung gelangte, war der Rückschlag eines weltgeschichtlichen Ereignisses von einziger Bedeutung, der Eroberung des Orients durch Alexander. Zum zweiten Male begann der Osten seine Einwirkung auf Hellas; die Folge war eine gründliche Ablenkung der griechischen Kunst in die neuen ganz anders gearteten Bahnen des Hellenismus. Nichts ist bezeichnender, als daß kein individuelles Porträt des großen Makedoniers auf uns gekommen ist, und daß der berühmte auf Lysipp zurückgehende Alexandertypus kein Abbild der Wirklichkeit, sondern eine selbstherrliche künstlerische Schöpfung darstellt, die die Züge des Menschen in der Bildung eines Halbgottes untergehen läßt. Daran ändert nichts, daß auf den Münzen einiger Epigonen Alexanders in

Pergamon und Baktrien individuellere Formen sich bemerkbar machen; sie erscheinen den Römerköpfen gegenüber fast stilisiert, wie auch, trotz ihrer feinen synkretistischen Naturbeobachtung, die zahlreichen Idealporträts jener Zeit, vom blinden Homeros an, in denen jene typenschaffende Kraft, die den Hellenen einst ihre Menschengötter gegeben hatte, in anderer Sphäre fortzuleben scheint, und die nur den höchsten Leistungen antiker Geschichtschreibung an die Seite gestellt werden können. Daß vor den Charakterbildern eines Plato, Sophokles, Perikles die gar nicht zu stellende Frage nach der individuellen Ähnlichkeit erwogen werden konnte, beweist nur das unvergleichliche Vermögen inneren Nachschaffens, dem sie entsprungen sind und für das man der späteren Zeit fast das Organ abzusprechen geneigt wäre, erhöben nicht der Brutus Michel Angelos, der Molière Houdons einsamen Widerspruch.

Die römische Kunst ist die erste Äußerung des Westens, des Abendlandes, dem die künftige Hegemonie schon als Wiegengeschenk zuteil wurde. Es ist merkwürdig, daß das Römertum in dem, was an ihm original und fortschreitend, nicht ausgelebte hellenistische Tradition ist, den Faden der Entwicklung dort aufnimmt, wo ihn Hellas hatte fallen lassen. Aber die Anknüpfung ist nicht historisch, sondern auf der Basis künstlerischer Entwicklungslogik erfolgt; es steckt altitalischer Rassengeist darin, ein urtümlicher Naturalismus wie der, den einst die Freiplastik im alten Reich Ägyptens gezeitigt hatte, und der innig mit dem Wesen dieser Kunst überhaupt zusammenhängt. Wie alle Flächenkunst symbolistisch, scheint alle Bildnerei im Runden von Geburt an naturalistisch gestimmt: und zwischen diesen beiden Gegensätzen in ihrer wechselseitigen Berührung läuft im Grunde die ganze Geschichte der Kunst ab.

Seltsam, daß gerade ein Volk orientalischen Stammes es war — denn des alten Herodot Bericht über das tyrrhenische Meervolk ist durchaus keine Fabel — bei dem sich die ersten Spuren jener Sinnesart finden. Freilich waren die Tyrrhener, das burgenbewohnende Herrenvolk, wohl erst mit der altitalischen Urbevölkerung zu der Nation der Etrusker, deren halbgriechische Kultur das Fundament Roms bildet, zusammengewachsen, ähnlich wie später die nordfranzösische Nation aus der Blutmischung der Gallier und der fränkischen Herren hervorgegangen ist. Aus ihren kleinasiatischen Ursitzen haben sie wohl das fruchtbare Prinzip der Wölbung mitgebracht, das in der mesopotamischen Ebene entstanden, aber von der Baukunst Ägyptens wie Griechenlands beiseite geschoben worden war. Sie haben es in Italien eingebürgert und damit der Anknüpfung ihrer römischen Nachfahren an die

Abb. 1 Spätrömisches Erotenrelief Wien

helleniſtiſch-orientaliſche Baukunſt trefflich die Wege geebnet. So haben ſie ihren beſcheidenen Anteil an dem gewaltigen baugeſchichtlichen Prozeß, der für immer mit dem römiſchen Namen verbunden iſt und in der Baſilika des Konſtantin und weiterhin in der Hagia Sophia gipfelt. Auf der anderen Seite bietet die Grabplaſtik jener ſelben Etrusker die früheſten Zeugniſſe abendländiſchen, auf das Individuelle gerichteten Kunſtgeiſtes. In ihr erſcheint ſchon jener geſteigerte Ausdruck unmittelbarer Lebenswahrheit, den ein ſpäterer Tusker mit einem treffenden Worte terribilità genannt hat; bei den Römern ſetzt er ſich fort; mächtig gefördert durch die nationale Sitte des Leichenritus, die wächſernen im Atrium aufbewahrten Totenmasken der Ahnen. Es iſt eine merkwürdige Laune der Geſchichte, daß die realiſtiſche Porträtplaſtik der neuen Tusker des Quattrocento, die in Leben und Kunſt die Weiſe ihrer Vorfahren nach jahrhundertlangem Schlummer wieder aufnehmen, von ähnlichen Anregungen befruchtet worden iſt. Vaſaris Bericht über die Totenmasken Verrocchios, die überall auf den Kaminen zu findenden Gipsabgüſſe, die daran ſich anſchließende Tätigkeit des Wachsplaſtikers Orſino und das merkwürdige leider zerſtörte Wachsfigurenmuſeum der Nunziata in Florenz ſagt hier alles.

Dem individuellen Naturalismus der Kaiſerzeit, deſſen anderweitige Äußerungen im hiſtoriſchen Relief, in der Ornamentik und in der illuſioniſtiſchen Technik der Malerei Wickhoff in ſo geiſtvoller Weiſe dargelegt hat, verdanken wir die ſchier unüberſehbare Porträtgalerie der aus den verſchiedenſten Provinzen des Reiches ſtammenden Kaiſer, die das 3. Jahrhundert, das letzte dieſer Entwicklung, erfüllen. Die auffallende Bildung fremder „barbariſcher" Völkerſchaften war ſchon von der ägyptiſchen Kunſt in ſtiliſierter Treue erfaßt worden, ein Thema, das der Hellenismus von neuem aufnahm, nachdem die griechiſche Geſchichtſchreibung ihm mit ihren literariſchen Porträts vorangegangen war. Die römiſche Kunſt ſetzt auch hier an Stelle des ethnographiſchen Typus den individuellen Barbarenkopf. Was ſind das ſeit den Tagen der ſyriſchen Dynaſtie für energiſche Raſſenporträts, namentlich die kernigen Soldatenſchädel der illyriſchen Kaiſer mit ihrer niedrigen Stirn, den tiefliegenden Augen, den vorſpringenden Backenknochen, dem kurzen ſtruppigen Haupt- und Barthaar! Sie reichen bis an die Schwelle des 4. Jahrhunderts, wo ſie mit dem Charakterkopf des Diokletian abſchließen, jenes großen Reformators, der die römiſche Welt mit ſeinem ſtrammen Soldatenſinn in neue Formen gegoſſen und ihr eine ganz veränderte auch die mittelalterliche Entwickelung beſtimmende Richtung ge-

geben hat. Neben ihm erscheinen seine Mitregenten, namentlich Maximianus, dessen stulpnasiges, noch ganz im Geiste altitalischen Realismus wiedergegebenes Barbarengesicht uns mehr von dem Wesen des Mannes meldet als ganze langatmige Charakteristiken.

Freilich stehen die Münzen der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts, einer Zeit, die die unglaublichste Entwertung des gemünzten Geldes gesehen hat, lange nicht mehr auf der Höhe des vorausgehenden Jahrhunderts und selbst der syrischen Periode. An Stelle des starken lebendigen Reliefs tritt eine immer mehr ins Flache gehende Modellierung, die Zeichnung wird trockener, schärfer, lebloser. Selbst auf den sorgfältiger geprägten Goldstücken wird die Behandlung nachlässig und flüchtig; freilich sind viele dieser Stücke während des ewig wechselnden und kurzlebigen Regiments der Soldatenkaiser in irgendeinem Feldlager der Provinz eilig, recht und schlecht hergestellt worden. Aber in der Art wie namentlich die Reverse behandelt werden, zeigt sich unleugbar der Verfall, die Auflösung der alten Formensprache, die in dem wüsten Interregnum bis zu Konstantins Alleinherrschaft ganz erschreckendem Umfang gewonnen hat. Das Detail wird zur andeutenden Abbreviatur; an die Büste, die unter der steifen, aber sehr umständlich und wichtig behandelten Konsulartracht verschwindet, werden die Hände mit dem Reichsapfel in lächerlich puppenhafter Verkümmerung angesetzt, mehr als Symbol denn als reale Bildung. Die Zeichnung der Augen verändert sich in höchst auffallender Weise, ja zuweilen fällt dieser greisenhaft und kindisch gewordene Stil in die uralte falsche Perspektive dieses wichtigsten Organs des Ausdruckes zurück, die einst die Kindheit der Kunst begleitet hatte.

Wo liegen die Gründe dieser Erscheinung? Man ist gewohnt die Barbarisierung, die von der Peripherie aus unaufhaltsam ins Zentrum vorschreitet, dafür verantwortlich zu machen und in der Tat hat sich ja die Eroberung des römischen Reichs durch die Barbaren von innen heraus vollzogen. Die Barbarenkaiser des 3. Jahrhunderts sind nur das kompendiöseste Beispiel dafür. Daß selbst in Italien die Mischung mit fremdem Blute, durch das massenhafte Zuströmen von Sklaven und Glücksjägern aller Art wenigstens in den großen Städten, und vor allem in deren niederen Bevölkerungsklassen, (also gerade denjenigen, aus denen sich die Münzarbeiter und die Garzoni der Ateliers rekrutierten), sehr weit gediehen war, darüber ist wohl kein Zweifel möglich. Aber so einfach ist die Frage denn doch nicht zu lösen.

Zunächst ist zu bedenken, daß wir mit den Alten die Barbaren des Nordens und die des Orients mit seiner uralten konservativen Kultur auseinanderzuhalten haben. Dann dürfen wir die ungemein zähe passive Widerstandskraft des flachen Landes, dieser Vorratskammer der großen Städte, gegenüber der rasch fluktuierenden fremden Infiltration nicht vergessen; diese im ganzen doch nur vereinzelten Völkersplitter unterliegen einer ziemlich raschen Aufsaugung. Wie hätten sich anders selbst in Italien die uralten ethnischen vorrömischen Elemente allen Invasionen zum Trotz bis auf den heutigen Tag behauptet, und wie wäre es sonst zu erklären, daß die Dialekte, diese treuesten Zeugen ethnologischer Besonderheit, sich mit den alten Stammesgrenzen so überraschend decken? Die Frage ist überhaupt nicht auf materialistischem Wege zu lösen; sie dreht sich letzten Endes nicht sowohl um einen Wechsel des Blutes, in dem wir die einzelnen Elemente vollends nicht zu scheiden vermögen, nicht um die „Entartung", die „Ausrottung der Besten" (Seeck) als um eine Veränderung in den Anschauungen, in den geistigen und psychischen Prinzipien, die ja ihrerseits freilich mit physiologischen Bedingungen untrennbar, aber auch unwägbar verbunden sind. Die Überwucherung des italischen Elements durch Orient und Barbaren ist nur ein Phänomen der Oberfläche; sie beschleunigt und befördert die im Innern schon vorhandene Zersetzung, und macht sie sichtbar. Diese ist aber nichts anderes, als das Schlußergebnis eines großen psychologischen Prozesses, der Selbstverneinung antiker Sinnesweise und Kultur, dessen Anfänge bis zu Sokrates und Plato hinaufreichen, und der hier auf die sichtbare Welt der plastischen Form übergreift. Die graduellen Veränderungen von Auge und Ohr, der Organe unserer Geisteswelt, sind Phänomene, die sich den Generationen selbst unbewußt vollziehen. Die Tonfolge, die unsern Vorfahren rasch und lebendig erklang, scheint uns heute schleppend, wo jene lebensvolle Kontur, blühende Farbe ergötzte, da sehen wir nicht selten Öde und Dürftigkeit. Und doch meinen wir, unsere Väter könnten die Dinge nicht anders gehört und gesehen haben als wir. Sidonius Apollinaris glaubt ein würdiger Schüler seines Vorbildes Plinius zu sein und bemerkt nicht die endlosen Abstrakta, die die mühsame Qual seiner Diktion durchsetzen, hört nicht den hohlen Klang seines zersprungenen Instrumentes. Gegen die weltliche Literatur des letzten aristokratischen Römertums, mit seinen der Gegenwart abgewandten, rückblickenden Tendenzen, mit seiner senilen Impotenz, erscheint die ungebildete fehlerhafte Sprache eines Gregor von Tours frisch und lebendig, weil in ihr ein neuer formbildender Trieb ist. Die

großen fruchtbaren Gedanken der Zukunft liegen nicht in der schemenhaften Schriftstellerei der ganz oder halb heidnischen Spätlinge, sondern in den Werken der altchristlichen Literatur, mit ihren kühnen, vom semitischen Geiste der Bibel und des Afrikanismus gefärbten Bildern und Redewendungen. Orientalische und „barbarische" Weltanschauung sind die großen geistigen Mächte der Zukunft; die Sinnesweise der klassischen Autoren, die im Römertume sich vollständig ausgelebt hatte, wird alt, müde und vergeht im Schoße des Werdens. Aber die geistige Potenz, die sich in ihr vergängliches Kleid gehüllt hatte, wird einst mit andern Organen wiedergeboren werden; denn sie ist unzerstörbar wie die Materie selbst, und unterliegt wie diese, die vielleicht nur ihre Kehrseite ist, dem ewigen Wechsel, den wir in menschlicher Sprechweise Geburt und Tod nennen.

Nam quodcumque suis mutatum finibus exit
Continuo hoc mors est illius quod fuit ante. (Lucrez)

Schon der alte Aurelius Victor hat die offizielle Einführung von Kostüm und Hofzeremoniell des Orients durch Diokletian angemerkt, und wirklich ist dies ein äußeres Symptom der durchgreifenden Orientalisierung der römischen Gesellschaft. Aber der große Dalmatiner hat damit nur unter einen längst im Gange befindlichen Prozeß sein Siegel gesetzt; schon die Gattin des Carinus, Magnia Urbica, erscheint auf ihren Münzen in einem schweren gestickten, von der früheren altrömischen Tracht erheblich abweichenden Staatskleide, und wer dieses Detail kleinlich findet, der möge sich erinnern, daß schon mit Septimius eine semitische Dynastie auf den römischen Thron gelangt war, daß eines ihrer Mitglieder den Namen Heliogabal führte und daß Kulte des Ostens, allen voran der des Mithras, die Saat orientalischer Religionsanschauung bis in die fernsten Provinzen getragen hatten. Die Anerkennung des Christentums durch Konstantin war mehr als ein Akt bloßer politischer Klugheit; sie war die von selbst sich erzwingende Kapitulation vor der mächtigsten Form orientalischer Weltanschauung. Konstantin hat damit das Lebenswerk seines Vorgängers, der über das alte sterbende Heidentum nicht hinausgekommen war, nur konsequent fortgeführt, vom sozialen und staatlichen auf das rein geistige Gebiet übertragen.

Ist doch dieser Mann selbst durch seine Mutter Helena, die mesopotamische Beischläferin des Constantius Chlorus, halbsemitischen Geblüts, ein halber Orientale gewesen. So hat unter ihm, der im Osten ein zweites neues Rom

gründete, das der kulturelle Mittelpunkt des mittelalterlichen Orients zu werden bestimmt war, denn auch die offizielle Kunst, als plastischer Ausdruck des öffentlichen Lebens, die große Schwenkung zum Orientalismus vollzogen. Konstantins Münzen sind dafür die beredtesten Zeugen. Während Diokletian und Maximian, die strengen Anhänger des alten zerbröckelnden Polytheismus, auf ihrem geprägten Gelde noch in der ganzen energischen Häßlichkeit ihrer Arnautenköpfe dargestellt sind, der Tradition des römischen Realismus gemäß, der freilich auch schon alle Zeichen des Verfalls an sich trägt, erscheint mit Konstantin ein neues, anscheinend mit edleren aristokratischen Zügen ausgestattetes Geschlecht auf dem Schauplatz. Während dem soldatischen, den niedersten Sphären entsprossenen Diokletian sein orientalisch prunkvoller Hofornat schlecht genug gesessen haben mag, stand dem Halborientalen Constantin dieser so gut zu Gesichte wie der kriegerische Panzer. Er war ein schöner Mann und sich dessen bewußt, sorgfältig auf sein Äußeres bedacht; A. Victor sagt ihm nach, daß er nie ohne Diadem gesehen worden sei. Mit seinem wohl gepflegten und geschmückten Haupte erinnert er beinahe an die alten Herrscher des Ostens, der ja in dem Perserreich der Sassaniden zu neuer Macht erstanden, zum furchtbarsten Feind Roms neben den Barbaren des Nordens geworden war. Aber fast will es scheinen, daß Konstantin, der in zwiefacher Hinsicht der Gründer eines neuen Rom heißen durfte, sich in einen bewußten Gegensatz zu jenem Orient gestellt habe. Er erscheint wieder, nach altrömischer, seit den Tagen Trajans vernachlässigter Sitte, mit glattrasiertem Gesichte; es ist bekannt, daß die römische Kirche, die eben damals in Anlehnung an das neu gefügte Staatswesen ihre Hierarchie konsolidierte, diesen Brauch, namentlich dem Osten gegenüber, bis auf den heutigen Tag festgehalten hat, mit und neben ihrer feierlichen denselben Zeiten entstammenden Gewandung. Das ist der volle Ausdruck des neuen orientalisierten Römertums, das gleichwohl den Zusammenhang mit der Glorie der alten Imperatoren äußerlich aufrecht zu erhalten bestrebt war.

Ähnlich wie noch vor kurzem das Barocco, wird die konstantinische Periode gemeinhin verächtlich als eine Zeit des „Verfalls" abgetan, in die näher einzudringen kaum der Mühe lohne. Im Rücken dieser Anschauung baumelt das klassizistische Zöpflein. Es ist aber nur die alte, ohnehin nicht mehr lebensfähige Formensprache, die mit der alten Gesellschaft verfällt, aus ihren Trümmern steigt eine junge Welt hervor. Man sollte doch nicht vergessen, daß jene Zeit an großen Gedanken, die freilich nicht in der Literatur des greisenhaften Paganismus zu suchen sind, und an neuen Schöpfungen reicher

war als manche andere, daß sie vor allem in dem großen Problem des römischen Gewölbebaus die endgültige Lösung gefunden und dem griechischen Orient hinterlassen hat. So sind denn auf einem viel bescheideneren Gebiet die konstantinischen Münzen die letzte große Leistung der römischen Münzkunst, die mit ihnen nach mannigfachem Umhertasten, nach wiederholten Rückfällen in den alten Stil, eine neue bald allgemein zur Geltung kommende typische Form gefunden hat. Der vollkommene Ausdruck dieser neuen Richtung liegt in den berühmten himmelwärts blickenden Münzporträts Konstantins vor; mochte auch der Kaiser, auf der Scheide zweier Welten stehend, dem Sol invictus nicht ganz abtrünnig werden, die Kirche, die ihren Gottesstaat der Zukunft aus dem Bankerott des Diesseits und der antiken Kultur in ein spirituales Jenseits rettete, hatte volles Recht, ihren Protektor für sich in Anspruch zu nehmen: ἀνατετάμενος πρὸς θεὸν (Eusebius). Dieser konstantinische Typus beherrscht die weitere Entwicklung. Wir wissen so wenig als bei Lysipps Alexander, — es ist dies mehr als eine bloß formale Parallele — wie weit etwa Konstantins individuelle Züge bei seiner Bildung mitgewirkt haben mögen; was uns hier wie dort vorliegt, ist eben eine typische ins Ideale emporgehobene Bildung, bei der in der Tat sehr vieles für die schon von Eckhel vorgetragene Meinung spricht, daß sie von einem kuranten Alexandertypus des späteren Altertums abgeleitet sei, wie er z. B. auf den Münzen Makedoniens in der Kaiserzeit (und ebenso noch auf den spätrömischen Kontorniaten) erscheint, und schon vorher auf die Prägungen der syrischen Diadochen eingewirkt hat. Diese Anknüpfung an den Idealtypus des Helden, der den Orient unterworfen hatte, und dessen Gestalt immer, auch im Mittelalter noch, von magischem Glanze umstrahlt war, entspräche nach jeder Richtung hin dem späten Altertum[6]. Das alte individuelle realistische Porträt ist damit für immer aus der römischen Münze verschwunden. Ich möchte besonders auf die ganz eigentümliche Wiedergabe der Augen aufmerksam machen, die übrigens schon in den letzten Zeiten des 3. Jahrhunderts bemerkbar wird; sie sind weit geöffnet, so daß die Pupillen unnatürlicherweise in vollem Rund erscheinen und den Charakter eines leeren Starrens bekommen, der aber zweifellos das Erhabene und Übermenschliche des kaiserlichen Blickes wiedergeben soll, mit den Mitteln einer konventionell gewordenen Kunst, die über die natürliche plastische Form hinaus nach seelischem Ausdruck strebt. Dem derb zugreifenden alten Stil ist dergleichen eben so fremd, wie es charakteristisch für den neuen ist, der — es ist noch davon die Rede — seinerseits in uralter Erde des Ostens wurzelt.

Seit diesem konstantinischen Münztypus ist der Kopf des Kaisers nicht mehr der Ausdruck einer Persönlichkeit, sondern das abstrakte Symbol der Kaiserwürde, deren Träger nach orientalischer Weise in seinem sacrum cubiculum profanen Blicken entrückt ist. Die Münzen der Nachfolger Konstantins wiederholen in emsiger Eintönigkeit den gleichen schon unter Constans vollkommen gefestigten Typus, der sich später in der byzantinischen Kunst fortsetzt: den schmalen durch die hohe perückenartig aufgebaute Frisur — im 5. Jahrhundert tritt die wirkliche Perücke auf — noch mehr in die Länge gezogenen, bartlosen und diademgeschmückten Kopf mit der leicht gebogenen Nase und den starrenden Augen; auf das Haupt konzentriert sich aller bedeutungsvolle Ausdruck, da die natürliche Sprache des Körpers unter dem verhüllenden Faltenwurf der steifen goldgewirkten Stoffe verstummen muß. Alle folgenden Kaiser sind trotz ihrer kräftig entwickelten Eigenart auf ihren Münzbildern keine Individuen mehr, sondern aufgeputzte Thronpuppen, nur durch Äußerlichkeiten charakterisiert und erkennbar; der Reaktionär Julianus bildet nur scheinbar eine Ausnahme, auch er trägt den offiziellen Typus, jedoch maskiert durch den Philosophenbart. Dahinter birgt sich nicht künstlerisches Unvermögen — wie wäre sonst diese überraschend schnell eintretende Wendung erklärlich — sondern die Peripetie der geistigen Entwicklung, die sich neue Formen prägt[7]. Diese Zeit, die die gewaltigsten architektonischen, sozialen und religionsphilosophischen Gedanken zu formen imstande war, stand geistig nicht tiefer als die ihr vorhergehende; ihre Ziele waren nur andere, und es ist bezeichnend, daß selbst ein Mann der allerkonservativsten und reaktionärsten Gesinnung, wie Sidonius Apollinaris (der freilich auch ein gläubiger Christ war), aus seinem Avitacum gerade das verbannt wissen will, was die von ihm verehrten und mühselig nachgeahmten Vorfahren als Gipfel ihrer Kunst geschätzt hatten: nulla per nudam pictorum corporum pulchritudinem turpis prostat historia, quae sicut ornat artem, sic devenustat artificem. Im konstantinischen Idealtypus ist die große Ausgleichung, wie sie dem kollektivistisch gestimmten Mittelalter als Ideal vorschwebt, vollzogen: so ziehen die byzantinischen und frühmittelalterlichen Heiligen, die losgelöst von jeder Schwere irdischer Individualität in dem gemeinsamen unterschiedslosen Schauen der Gottheit aufgegangen sind, in unendlichen Reihen an uns vorüber, nur für das unvollkommene vom Erdenstaub verfinsterte Auge des Beschauers durch die unvollkommene Hand des Künstlers unterschieden, durch Haar und Bart, durch Attribute, vor allem charakteristischerweise durch das geschriebene Wort, das dem toten Abbilde

erst die Seele leiht. Symbol und Inhalt haben über die Form gesiegt, der Geist über den Körper, die Gattung über das Individuum. Es ist die Anachoretenflucht aus der leiblichen in eine transzendentale Welt, ein Triumph des orientalischen Geistes, der in der indischen Religionsphilosophie schon im 6. Jahrhundert v. Chr. seinen erhabensten Ausdruck gefunden hatte. Der Schleier der Maja, der uns das eine Wesen der Welt trügerisch in individuelle Bildungen aufgelöst vorgaukelt, war zerrissen. „Ich habe keinen größeren Feind als meinen Körper" steht in den Fioretti di San Francesco zu lesen. Die Welt des Islam hat dann die äußersten Konsequenzen gezogen mit der religiösen Ächtung des Bildes überhaupt; eine Anschauung, die, schon von den Propheten des Volkes Israel vertreten, dann in Ostrom den Bilderstreit entfesselte und selbst unter den Franken Karls des Großen nicht ohne Beifall geblieben ist.

Diese Verneinung der Natur ist auf allen Gebieten der späten Antike fühlbar. Riegl hat an der Geschichte des Akanthusornaments in glänzender Beweisführung gezeigt, wie dieses mehr und mehr seinen feinen naturalistischen Charakter verliert und zum abstrakten Flächenornament wird. Hand in Hand damit geht ein mächtiger Zug zum Dekorativen schlechthin; dieses darf nun an Stellen sich ausbreiten, wo die Vorzeit bildmäßigen, nicht symbolischen, die Form sprengenden Inhalt gefordert hatte, während zugleich (schon im 3. Jahrhundert) eine dekorative Technik, das der Stilisierung sehr zugängliche Mosaik von seiner ursprünglichen Unterordnung auf dem Fußboden aus sich die Wand erobert und der freieren Malerei schließlich den Vorrang abläuft, getragen von der Vorliebe der Zeit für das Feierliche, Künstliche, materiell Kostbare. Die künstlerische Kraft, abgedrängt vom Raumbilde und immer mehr durch das Übergewicht des rein geistigen Inhalts, den namentlich die neue Lehre forderte, bedroht, warf sich in dionysischer Begeisterung auf das neutrale Gebiet der dekorativen Urelemente der bildenden Kunst. So sehen wir ganze Apsiden, wie die von S. Rufina in Rom, sich mit dem ekstatisch phantastischen Spiel ungeheurer Rankenverschlingungen erfüllen, in dem die paar dürftigen eingestreuten Symbole fast verschwinden. Auf diesem Wege schritt das Mittelalter fort. In den abendländischen Handschriften geht das aus der Antike stammende Rahmenbild, ein Ausschnitt der lebendigen Natur, freilich innerlich längst aufgelöst und entkörpert, vollends in das Gerüst der Dekoration über; an Stelle natürlicher Raumgestaltung treten geometrische und ornamentale Prinzipien. Der Abschluß dieses Prozesses ist der

„Teppichstil" der nordwestlichen Glasmalerei, während der sarazenische Südosten den äußersten Schritt wagt — vor dem das Abendland dank seinen antiken Grundlagen doch immer zurück gewichen ist — und in dem Rätselspiel seiner „Arabeske", frei von jedem bildlichen Zwange, die Reste des klassischen Pflanzenornaments in geometrisch stilisierte Formen umsetzt.

Die Vorgeschichte jener Revolution des künstlerischen Denkens, die sich so auffallend in den römischen Münzreihen vom Beginn des 4. Jahrhunderts bemerklich macht, ist schon gelegentlich gestreift worden. Der Alexanderzug hat die große Ablenkung des griechischen Kunstgeistes zum orientalisch gefärbten Hellenismus hin bewirkt. Es genügt ein Blick auf die offizielle Kunst, wie sie die Münzen der Seleukiden in Syrien und der Ptolemäer in Ägypten namentlich repräsentieren, um zu erkennen, daß hier die geistige Aszendenz der konstantinischen Münztypen vorliegt und daß nur ein neues *westliches* Element, das Römertum, trotz aller Anknüpfung an die hellenistische Kultur, durch seine kräftige Eigenart diese Entwicklung zurückgedämmt hat.

Trägt der Stammvater der syrischen Diadochen Seleukus Nikator auf seinen Münzen noch einen Porträtkopf, in dem wir individuelle Züge wenigstens *vermuten* dürfen, so zeigen die Reihen seiner Nachfolger schon eine unsägliche Öde und Gleichförmigkeit. Von einem individuellen Porträt ist nirgends mehr die Rede, überall tritt die gleiche leere, auf heroischen Effekt berechnete Idealbildung hervor; der Herrscher ist keine reale Persönlichkeit, sondern eine Abstraktion seiner vom Schimmer des Göttlichen umstrahlten Würde. Schon hier, wie auch bei den Ptolemäern, begegnet uns jene völlig der Natur widersprechende Bildung der Augen mit weit aufgerissenen Lidern und fast runden Pupillen, die dann in der spätantiken und frühmittelalterlichen Kunst seit Konstantin so unangenehm auffällt. Womöglich noch schematischer sind die „Porträts" der Ptolemäer; vom ersten bis zum letzten Träger dieses Namens wiederholt sich immer die gleiche manierierte Verdünnung des von Lysipp geschaffenen Herakles-Alexandertypus. Es ist charakteristisch, daß in dem bekannten Doppelporträt des Antonius und der Kleopatra ein Versuch gemacht worden ist, in die Weise der individuellen römischen Kunst einzulenken[8], ein Versuch, der freilich mit dem Fiasko einer karikaturmäßigen Häßlichkeit geendigt hat. Fremd, wie dieser okzidentale Individualismus dem Geiste des Ostens war, ist er ihm auch immer geblieben. Es ist unnötig, auf die langen Münzreihen der neuen nationalen Monarchien der Parther und Sassaniden zu

verweisen, in denen der alte Orient seine Restauration erfahren hat; in ihnen ist die prunkvolle Äußerlichkeit der Herrscherfigur das Alleinmaßgebende und die Veränderungen des Typus dienen nur der Kennzeichnung der Emission. Aber es ist interessant zu beobachten, wie sich das autonome Geld des Ostens, das in den beiden Weltstädten Alexandria und Antiochia bis auf Diokletian hinabreicht, zu der römischen Reichsmünze verhält, deren Averse wenigstens ihr Vorbild abgeben mußten. Die Nachahmung des Kaiserporträts bleibt vollständig an der Oberfläche haften. Selbst die leicht zu treffenden Charakterköpfe eines Trajan oder Hadrian sind verblasen und nur mit den allgemeinsten Zügen wiedergegeben. Vollends die Soldatenkaiser des 3. Jahrhunderts sind reine Schemen, bei denen nicht einmal dieser dürftige Porträtcharakter gewahrt ist.

Auch in der Reichsmünze selbst treten zeitweilig Erscheinungen zutage, die den Umschwung des 4. Jahrhunderts vorausahnen lassen. Schon um 260 zeigt Marcianus, in Syrien zum Kaiser ausgerufen, eine völlig schematische Bildung, die sich von der seines Sohnes Quietus fast gar nicht unterscheidet. Es wäre der Mühe wert, zu untersuchen, ob nicht in den östlichen Münzstätten diese Gleichgültigkeit gegen die individuelle Form früher und deutlicher fühlbar ist. Ich glaubte wenigstens bei flüchtiger Durchsicht einer ungemein instruktiven Sammlung der römischen Münzwerkstätten, die Oberstleutnant Voetter in Wien mit unsäglichem Fleiße zusammengebracht hat, derartiges zu bemerken; freilich weisen auch die Münztypen innerhalb der einzelnen Ateliers, bei der häufig vorkommenden Verwendung fremder Stempelschneider starke Schwankungen auf. Doch ist ihr Stil fast immer fest umschrieben und für das Auge des geübten Fachmannes oft auf den ersten Blick erkennbar. Dies gilt besonders von den vorzüglichen Prägungen Aquilejas, das an der welthistorischen Grenzscheide zweier Welten gelegen, bis zuletzt seinen ausgesprochen westlichen und römischen Charakter bewahrt hat.

Das 5. Jahrhundert bedeutet für diesen Westen die gänzliche Auflösung; die Münzen des trefflichen Majorianus z. B., eines Mannes von altrömischer Tüchtigkeit, sind geradezu grauenhaft. In Ostrom steht, auf diesem Gebiete wenigstens, die Sache nur um ein geringes besser. Die Münzen des großen Herrschers, dessen Regierung mit zwei die Summe der ganzen vorhergehenden Entwickelung ziehenden Denkmalen die Geschichte des Altertums abschließt, mit der Hagia Sophia und dem Codex Justinianeus, sind in ihrer unglaublichen Dürftigkeit und Roheit keine

Zeugen des noch immer bedeutenden geistigen und künstlerischen Lebens mehr. Auf ihn folgt als Übergang zum byzantinischen Mittelalter eine Zeit trübster Gährung, gekennzeichnet durch anscheinend rettungslosen Verfall der Münztechnik selbst, durch immer stärkere Orientalisierung (man vergleiche die fast an neupersische Typen erinnernden Münzen des Pogonatus) und vor allem durch den siegreich vordrängenden Hellenismus, vor dem unter Heraklius auch das bis dahin offizielle Latein kapitulieren muß. Mit dem Makedonier Basilius, dessen Heimat freilich nicht mehr das Königreich Philipps, sondern schon die heutige, von den verschiedenartigsten ethnischen, namentlich slawischen Elementen durchsetzte Landschaft ist, erscheinen dann neue Münztypen, Christus und die Madonna, feierliche wohlgebildete Gestalten in der typischen Weise des altchristlichen Hellenismus; sie verkündigen das Aufkommen jener neuen Kultur und Kunst, die wir die byzantinische nennen und die der letzte Sprößling eben des alten Hellenismus ist, zugleich Zeitgenossin und Schwester der „romanischen" Kultur des Westens, unter dessen freilich viel individuelleren Nationen der franko-gallischen schließlich die Hegemonie zugefallen ist. Der alte Dualismus, durch das große Schisma verstärkt, tritt im hohen Mittelalter noch einmal recht sinnenfällig hervor; Rhomäer und Romanen, Griechen und Franken sind die beiden großen Kulturträger jener Zeit, die im Westen die Scholastik, die höfische Romanliteratur und Minnepoesie, die Gotik und die Anfänge des Kontrapunkts gezeitigt hat. Paris und Konstantinopel sind damals die Hauptstädte der beiden Welten; zwischen ihnen liegt das einstige Caput mundi Rom in tiefem Schlummer, neue Kraft zur neuen Weltherrschaft sammelnd.

Die Errungenschaft der „klassischen" Kunst — die freie Darstellung belebter Form im Raume — wie sie seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. bis zum „Illusionismus" der römischen Zeit herab sich entwickelt hatte, war auch im Universalreich der Imperatoren im Grunde auf den engen Bezirk des zentralen Mittelmeeres beschränkt geblieben, wo sie zuerst Wurzel geschlagen und Seitenschößlinge ausgesendet hatte. Rings um dieses griechisch-italische Stammland lagerten die gewaltigen Barbarenmassen des Nordens und Westens, des Ostens und Südens, von Makedonien und Rom der antiken Kulturwelt angegliedert, und in deren Rücken wiederum die beiden gewaltigsten freien Vorkämpfer dieser Welten, die Germanen und Neuperser.

Mochte diese geschlossene Majorität innerhalb der Reichsgrenzen auch von griechischer Kultur hier, von lateinischer dort stärker oder flüchtiger berührt, ja wie Syrien oder Gallien scheinbar in ihr aufgegangen sein, im Grunde mußte sie jener Entwicklung, die sie nicht miterlebt hatte, sondern die ihr äußerlich aufgedrängt worden war, fremd gegenüberstehen. Nicht anders wie Ohr und Zunge der Fremden sich erst nach ihrer eigentümlichen Organisation die offizielle Sprache zurechtlegen mußten, so fehlte auch für Auge und Hand die innere Assimilierung; unter dem Firnis der von außen gekommenen Sprach- und Kunstformen lebten die alten einheimischen Rassenseigenschaften fort. Freilich können wir bis heute nur mutmaßen, wie weit Phonetik und Grammatik auch der klassischen Formensprache von dem ethnischen Fonds der Provinzen beeinflußt worden sein mögen.

Von dem gewaltigen Rückschlag der älteren und mächtigeren Kultur des Ostens sowie dem schließlichen Triumph von dessen Weltanschauung war oben die Rede; es erübrigt noch, einen Blick auf die germanisch-keltische Welt zu werfen. Diese Völker sind zur Zeit der Peripetie der antiken Welt im Besitz eines eigentümlichen Dekorationsstiles, der aus den Tiefen aller Kunstanfänge, aus geometrischer Phantasie und dunkler piktographischer Symbolik hervorgewachsen, durch den Tauschhandel und die vom Süden her vordringende Kenntnis der Metallbereitung eine Reihe festgefügter Kunstformen aus der Schatzkammer des Orients namentlich in sich aufgenommen hatte. Als die Barbaren in nähere Beziehungen zu der klassischen griechisch-römischen Welt traten, erfolgten neue Zuflüsse, die aber in vollkommen origineller Weise verarbeitet wurden und deren Endergebnis der Stil der Völkerwanderung ist. Die Zukunft der mittelalterlichen Dekoration liegt bei den Barbaren der Nordwelt und der arabischen Wüste, die von zwei entgegengesetzten Weltrichtungen gegen West- und Ostrom vorrückend, die Erbschaft der Antike in ihrer Weise antreten.

In der offiziellen Reichsmünze, die den durchlaufenden Faden dieser Betrachtungen bildet, bricht im Laufe des 3. Jahrhunderts die barbarische Unterströmung an manchen Stellen durch. Namentlich in der Zeit der „Dreißig Tyrannen" sind von den Lagergenossen jener zahlreichen kurzlebigen, in fernen Provinzen proklamierten Soldatenkaiser Münzen geprägt worden, die zuweilen geschulte Hände verraten, zuweilen aber rasche und kärgliche Nachahmungen der offiziellen Typen darstellen. Da treten denn manche eigentümliche Erscheinungen hervor: ich nenne nur die Münzen des Regalianus (in Moesien 263), des Laelianus (in Mainz 267), des Victorinus

(in Köln 265—267), des Tetricus (267 bis 273, anerkannt in Gallien, England und Spanien). Auf den Stücken „barbarischen Stils" dieser und anderer Kaiser finden wir nicht etwa das schematische, die großen typischen Linien einer hieratischen Kunst zeigende Porträt wie im Orient, sondern es löst sich dieses wie das Reversbild in ein System von Strichen und Punkten auf, das fast ornamentalen Charakter trägt. Wir dürfen nicht allein an technische Ungeschicklichkeiten denken, wie etwa Kinder eine Figur ihres Bilderbuches aus der Erinnerung zeichnen, als Symbol ihres Mitteilungsbetriebes. Man hat bemerkt, daß die Kinder in ihrer „Kunst" geborene Antinaturalisten sind und sich sträuben, direkt die Natur zu kopieren, sie wollen eben mehr als eine bloße Nachbildung; der künstlerische Trieb meldet sich erst bei fortschreitender Entwicklung. Schon der alte Montaigne ermahnt uns: de vray il fault noter que les ieux des enfants ne sont pas ieux, et les fault iuger en eulx comme leurs plus serieuses actions (Essays I, 22). Das muß uns zu denken geben; birgt sich nicht vielleicht hinter jenen, für uns unvollkommenen Produkten eine ganz andere Anschauung, ein Widerstreben gegen die bildmäßige Form überhaupt, das unter dem Zwange des offiziellen Musters jedoch nur mangelhaft zum Ausdruck kommt?

Da wird es gut sein, einen Blick auf die autochthonen Barbarenmünzen selbst zu werfen, die zum Teil in vorrömische Zeit hinaufreichen. Die allerhäufigsten Typen des uns näher liegenden Nordostens sind Nachahmungen der gangbarsten Handelsmünzen Philipps von Makedonien, die auf dem Avers den Zeuskopf, auf der Rückseite einen Reiter haben. Rein technisch betrachtet sind diese Proben barbarischer Münzprägung durchaus nicht verächtliche Leistungen, und wir brauchen uns nicht erst Wieland des Schmieds und seiner Nachfahren zu erinnern, um die Geschicklichkeit der „barbarischen" Metallarbeiter genügend zu würdigen[9]. Aber sie treten ihren Vorbildern mit ganz eigentümlicher Freiheit entgegen; ihre Kunstanschauung quillt aus zwei tiefen Schächten primitiven Schaffens überhaupt. Sie haben nicht das Bestreben, die natürliche Form wegen des Genusses an der Nachbildung selbst hervorzubringen (wie vielleicht die urtümlichen Jäger der Höhlen Südfrankreichs), sondern sie ist ihnen etwas anderes, eine Art Bilderschrift, das mit unbewußter Absichtlichkeit abbreviierte und zurechtgestutzte Symbol einer Mitteilung, das sich aber sofort mit dem intensiven Schmuck- und Spieltrieb und dem naiven horror vacui der Primitiven verbindet. Diese Barbaren haben das Auge und den Formsinn des Kindes, aber die Instinkte und den Intellekt des Erwachsenen; sie sind auch schon im Besitze fester

Kulturformen und hieratischer Vorstellungen, die weit über das zeitlose Dasein des reinen Jägers hinausgehen. Was kann ihnen die belebte Form sagen, die die klassische Kunst bis an die Grenze des Lebens geführt hatte[10]? Die Pygmalionsage kann ihnen nicht der künstlerischen Pointe nach, die die Griechen hineingelegt hatten, verständlich sein, sondern nur in ihrer grobsinnlichen Einkleidung; und so wimmelt selbst das mittelalterliche, ethnisch sehr buntscheckige Byzanz von spukenden Statuen. Die menschliche Figur kann darum nichts anders sein, als ein piktographisches Symbol und zugleich das Gerüst, an das allerhand bunter Flitterschmuck gehängt werden darf. Und so wiederholen die Barbarenmünzen jenes Schauspiel, das uns die Kunst der Naturvölker, der prähistorischen Funde (man sehe die überaus lehrreichen Tonurnen aus Ödenburg in Hoernes' Urgeschichte Taf. XXVIII ff.) bieten, nicht minder aber der Dipylonstil, jener gewiß irgendwie mit ethnischen Umwälzungen zusammenhängende Hörigenaufstand gegen die aristokratische, schon rein künstlerischen Trieben folgende Kunst Mykenes: die Umsetzung der realen menschlichen und tierischen Gestalt ins Ornament, eine der Quellen aller Ornamentik überhaupt. Die Barbarenmünzen veranschaulichen diesen Prozeß in noch viel lehrreicherer Weise da sie sich an ein genau bestimmbares, aus einer völlig verschiedenen Kunstanschauung stammendes Vorbild anschließen. Und gerade da zeigt es sich, daß dessen merkwürdige Umbildung nicht etwa aus technischer Ungeschicklichkeit, sondern aus einem bestimmt gerichteten Wollen hervorgeht. Die nicht seltenen Produkte barbarischer Falschmünzerei (Fund von Kis-Jenö im Wiener Münzkabinett) beweisen, daß diese schlauen Natursöhne, wo es ihren Vorteil galt, die makedonischen Münzen mit etwas plumper, weil solcher Formen ungewohnter Hand, aber gleichwohl bis zur Täuschung ähnlich nachzubilden vermochten. Aber die große Masse der eigentlichen Barbarenmünzen beabsichtigt eine solche Täuschung gar nicht, sondern entlehnt ihrem Muster nur die allgemeinen Umrisse, sie mit einer alle Schranken durchbrechenden dekorativen Phantasie umrankend. Nicht nur Haar und Bart, sondern alle Teile des Zeuskopfes werden in ein System von geometrischen Linien aufgelöst, ganz wie auf jener Ödenburger Vase, wo die Köpfe der Figuren durch Spiralen angedeutet sind. Der Reiter des Reverses verliert nicht selten (wie auf Kinderzeichnungen) seine Beine und schwebt, in ein palmettenartiges Ornament verwandelt über dem Pferde, dessen Kopf und Leib sich ihrerseits in Spiralen auflösen, in wurmartiger S-förmiger Krümmung seltsam drehen und winden. Das Äußerste leisten dann die aus

dem Münzfund von Sebeshely in Siebenbürgen stammenden Hohlmünzen (Abbildungen bei Lelewel, Type gaulois, Brüssel 1840 pl. II. und III.). Das ist der Weg, der direkt zur irischen Kunst des Mittelalters leitet, die die animalische Figur ebenso dekorativ „verrätselt" wie die Arabeske der Sarazenen das klassische Pflanzenornament. Mögen auch die Elemente antik sein, der Geist ihrer Verwendung ist vollkommen original. Die blonden Enakssöhne des Nordens wie die braunen Beduinen Arabiens berühren sich in der gewollten Abwendung von der realen Natur, die ihnen fremd und unheimlich und nur in der Umformung, die aus den Grundströmungen aller primitiven Kunst entspringt, erträglich ist. Auge und Hand dieser jungen Völker haben das Neue in die Kunst gebracht, weil sie unter dem Zwang elementarer Instinkte handelten; sie wollten nicht anders sehen und bilden, weil sie nicht konnten. Es gibt kein lehrreicheres Beispiel für die Macht einer auf ethnischer Grundlage ruhenden Kunstanschauung, als das des trefflichen Gotikers Villard de Honnecourt. Der weitgereiste Baumeister, der soviel fremde Art gesehen hatte und dem der Stift gewiß so sicher in der Hand ruhte als irgend einem antiken Kollegen, meinte ein römisches Grabmal in sein Skizzenbuch aufzunehmen; hat er nun aus der Erinnerung gezeichnet oder, was uns heute kaum glaublich erscheinen will, vor dem Original, genug, aus dem antiken Gebälk wird ein gotisches Gerüst und aus dem Togaträger ein Romankönig antiken Namens mit mittelalterlichem Lilienszepter. Und wenn Villard einen Löwen zeichnet, der uns in seiner Stilisierung abgeschmackt erscheint, und dazu bemerkt contrefais al vif, so haben wir unrecht, über ihn zu lächeln; er will damit etwas ganz anderes sagen, als wir darunter verstehen, ein Kuriosum im Sinne des stets inhaltlich interessierten Mittelalters: daß er den lebenden Löwen gesehen und festgehalten habe; für ihn hat die Frage nach der unmittelbaren Naturtreue gar keinen Sinn.

In der tödlichen Umklammerung der feindlichen Mächte, des Orients einerseits, der nordischen und südlichen Barbaren anderseits, erliegt schließlich die antike Kunst als Darstellung belebter Form im Raum, nachdem sie nahe an die Probleme herangekommen war, die die moderne Welt wiederum beschäftigen. Immer war der Mensch im Vordergrund ihres Schaffens gestanden, wie dies Brunn so schön in seinem Essay über Landschaftsmalerei der Alten ausgeführt hat; und das unterscheidet sie nachdrücklich von der späteren Entwicklung, auch wenn man nicht an Monets Heuschober oder an Hokusais Ansichten des Berges Fudji denkt. Dazwischen liegt die große

Reaktion, die an der Schwelle des Mittelalters vom Orient und vom barbarischen Norden ausgegangen ist und in aufsteigender Entwicklung zu jenem reifen gotischen Stil geführt hat, der nicht auf Nachahmung, nicht auf Illusion zielt, sondern die Wirklichkeit nur als symbolistisches Erinnerungsbild gibt und sein künstlerisches Wesen in den elementaren Wirkungen der Farbe und der Linie auslebt. Das Mittelalter ging zu Ende, als einzelnen Auserwählten wieder die Bedeutung des Raumbildes und der natürlichen Form sich erschloß, deren Reste die byzantinische Kunst in höchst raffinierter Stilisierung bewahrt hatte. Die Korrektur des mittelalterlichen Weltbildes war die unmittelbare Folge. Das ist eine Arbeit, die ganz wesentlich die Künstler seit Duccio und Giotto geleistet haben; sie sind damit die Vorgänger der großen Naturforscher des 16. Jahrhunderts geworden. Die Kunst nimmt die Probleme der Antike wieder auf und wiederholt sie auf einer weiter ausgreifenden Windung in der Spiralbahn ihrer Entwicklung, aber die Antike selbst, mag sie auch in Italien als ein nationales Erbe empfunden sein, hat daran im ganzen nur einen ideellen Anteil. Die Lebenssäfte der modernen Kunst stammen nicht von dem künstlich und gelehrt beschworenen Schatten der Antike, sondern was ihr von dem Blute der Urahnin überkam, hat sie durch den Körper ihrer Vorgängerin und Mutter, der Kunst des Mittelalters, erhalten, zugleich mit deren bestem Lebensblute, dessen Zusammensetzung ganz wesentlich durch Orient und Barbaren bestimmt worden ist.

La musica non è da essere chiamata
altro che sorella della pittura . . . .
Leonardo.

Die rein formengeschichtliche Betrachtung, die den Kunsthistorikern unserer Tage als Ideal vorschwebt, scheint sich gleich der modernen Naturwissenschaft den freilich noch weit genug gesteckten Zielen allgemein philosophischer Erkenntnis zuwenden zu wollen. Wir beginnen uns den Problemen einer historischen Ästhetik zu nähern, und es dämmert uns die Einsicht, daß die verschiedenen durch ihre technischen und stofflichen Bedingungen differenzierten Künste nur ebensoviel Facetten eines und desselben Grundwesens sind, und daß ihre geschichtliche Entwicklung in parallelen Linien verläuft, weil in ihnen ein und derselbe Demiurgos tätig ist. Man hat zur Beleuchtung des Werdegangs der bildenden Kunst Sprache, Poesie, Religion, Recht und Sitte herangezogen und mit gutem Grunde; denn alle diese haben

ihr Richtung, Stoffe und Stimmungsinhalt gegeben. Aber aus dieser Betrachtung ist gewöhnlich ein Gebiet ausgeschaltet worden, das freilich seiner technischen Besonderheiten und seines relativ jugendlichen Alters halber eine Insel für sich bildet, gleichwohl aber eine der lebendigsten Mächte des Lebens umschließt, die Geschichte der Musik. Und doch bietet gerade diese, als reine Zeitkunst, nicht stofflich, sondern absolut formal, das klare Spiegelbild des im Raume sich betätigenden künstlerischen Willens. Wenn ich hier zum Schlusse dieses Gebiet streife, auf das mich persönliche Neigung oft und gern, ohne jede Prätension selbständiger Forschung, geführt hat, so glaube ich dies damit rechtfertigen zu dürfen, daß gerade jene Periode der ersten Regungen mittelalterlicher Kunstanschauung in diokletianisch-konstantinischer Zeit, auf die die vorhergehenden Betrachtungen vornehmlich gezielt haben, ein ganz einzigartiges Problem bietet, das jenes Geschichtsbild sehr wesentlich zu vertiefen geeignet ist: den Ursprung der modernen Harmonie, und damit eine der bedeutsamsten Etappen in der Entwicklung abendländischen Geistes.

Das ist es eben, was das Mittelalter vom Altertum scheidet. Wohl ist nach den Forschungen Westphals und Gevaerts nicht gut mehr ein Zweifel möglich, daß auch die Griechen schon eine Mehrstimmigkeit, wenigstens in der kontrapunktartigen Instrumentalbegleitung ihres stets einstimmigen Gesanges besessen haben. Aber diese harmonische Auffassung der Antike, von der uns trotz aller barbarischen Absonderlichkeit am ehesten noch etwa ein modernes javanisches Orchester einen Begriff geben mag, hat mit der unsrigen kaum mehr als äußerliche Berührung. Scheint uns schon unser Musiksystem im antiken auf den Kopf gestellt — die wir hohe Töne nennen, faßten die Griechen als tiefe, und ließen dementsprechend ihre Tonleitern von oben nach unten laufen, so wie sich ihre Instrumentalbegleitung über der menschlichen Stimme bewegte, statt ihr, wie bei uns als harmonisches Fundament zu dienen — so ist der praktischen Musikübung des Altertums vollends unsere auf dem natürlichen Dreiklang aufgebaute Harmonie unbekannt, die erst spät von der Theorie begriffen, dennoch schon die Grundlage des mittelalterlichen Kontrapunkts bildet. Dieser letztere stellt überhaupt den wahren Gegenpol der antiken Homophonie dar; der mehrstimmige Gesang widerspricht gänzlich aller antiken Kunstanschauung[11]. Denn das tönende Menschenwort steht in dieser ebenso im Vordergrund, wie die Menschengestalt in der bildenden Kunst der Griechen. Das musikalische Element des Tones, streng gebunden an die Silbe und ihre Quantität, dient ausschließlich

dazu, dem Worte Farbe und Stimmung zu geben; neben dieser der Poesie leibeigenen Vokalmusik behauptet die absolute Musik ihrer dünnstimmigen und akkordlichem Spiel fast unzugänglichen Instrumente eigentlich nur das Gebiet eines uns wenigstens recht kindlich anmutenden Virtuosentums. Dafür muß die alte homophone Musik freilich zu einer Ausdrucksfähigkeit und Kraft der Nuancierung gelangt sein, von der wir uns kaum mehr eine Vorstellung machen können. Das individuelle Ethos ihrer zahlreichen Tonarten, gegenüber unserem harmonisch gebundenen, wesentlich auf die Zweiheit von Dur und Moll beschränkten Musiksystem, die wunderbar feine Ausbildung ihrer Enharmonie in Drittel- und Vierteltönen, die uns die orientalische Tonkunst und etwa noch der liturgische Gesang der griechischen Kirche, vielleicht auch der aus der Wiener Papyrussammlung auferstandene Chor aus dem euripideischen Orest, nur mehr ahnen lassen, weil solche Feinheiten unserem ganz anders entwickelten Ohre nahezu unfaßbar geworden sind, alles dies spricht laut genug selbst in der toten literarischen Überlieferung. Denken wir hinzu, daß diese Tonsprache innigst mit dem edlen Organ der hellenischen Rede verbunden war und deren Seele erst völlig befreite, daß ferner der Wunderbau der griechischen Tragödie und Lyrik, deren Dichterkomponisten Aischylos, Sophokles, Pindar und Sappho heißen, vom musikalischen Ausdruck gar nicht zu trennen ist, so ermessen wir erst, welches blühende Leben mit dem Sprachmelos jener Gesänge, heute in toten Lettern eingesargt, entflohen ist, ein Verlust, den wir überhaupt nicht einschätzen können, schon weil unser Ohr sich in einer ganz andern Richtung weiter entwickelt hat. Für uns ist die Melodie eines Liedes, getragen von ihrer latenten Harmonie, etwas derart Selbständiges, daß wir über ihr gewöhnlich die Worte des Textes verlieren. Dem Griechen bildete Wortsilbe und Ton eine unzerstörbare organische Einheit, in seinem Vorstellen war umgekehrt der musikalische Klang dem herrschenden Worte untertänig, und griechischem Ohre wäre ein vierstimmiger Liedsatz mit selbständiger Führung der Stimmen über dem gleichen Text schon deshalb eine Barbarei, ein Zerreißen des dichterischen Sinnes erschienen, weil er gegen seine gesamte ästhetische, auf die klare und plastische Wiedergabe des natürlichen Seins gerichtete Grundanschauung verstoßen hätte. Es ist ein recht hellenisches Wort, das dem Flötenspieler Kapheſios in den Mund gelegt wurde: „Nicht im Großen liegt das Schöne, sondern im Schönen das Große."

Über der Geschichte der helleniſtischen Musik liegt noch tiefes Dunkel. Es wird nur dürftig erhellt durch Äußerungen wie des großen Theoretikers

Aristoxenos (bei Plutarch), daß die alte Kunst verfalle und die Praxis sich von der Enharmonik lossage, aus denen die Abwendung von der althellenischen Weise und das Aufkommen einer andern Richtung zu entnehmen ist. Die Alexanderstadt in den Nillagunen wird das Zentrum der neuen Entwicklung, von hier aus flattern die modischen Arien und Gassenhauer in alle Welt und geht die Erfindung des zunächst Zwecken eines weltlichen Luxus dienenden Tasteninstruments, der Orgel, aus. Hier scheint zuerst die selbständige Instrumentalmusik jenen Umfang und Reichtum gewonnen zu haben, der sich im Römerreich so ungeheuer gesteigert haben muß, daß noch späte streng konservative Beurteiler, wie Ammian, sie mit dem Stempel des Frivolen und Üppigen brandmarkten. In Drama und Lyrik vollendet sich die schon im 4. Jahrhundert angebahnte Scheidung zwischen Rezitation und Musik; diese Zeit voll secentistischer Neigungen erlebt die Ausbildung von Oper und Singspiel mit allem Virtuosentum auf der einen, von gelehrter Buchpoesie und realistischem Genrestück auf der andern Seite. Im Schoße der bedeutenden judenchristlichen Gemeinde der ersten Jahrhunderte scheinen sich endlich die ersten Keime einer neuen religiösen, stark von orientalischem Geiste durchtränkten Musikpoesie zu bilden.

Die christliche Kirche ist es denn auch gewesen, die auf die Nachwelt brachte, was von hellenischer Musik noch lebendig war. Theoretische und praktische Musik gingen fortan ihre getrennten, immer mehr divergierenden Wege; jene war allmählich eine dürre mathematische Disziplin der Studierstube und des Quadriviums geworden, die mit dem Bleigewichte ihres rückständigen Systems noch durch Jahrhunderte auf die ihr innerlich ganz entfremdete, neuen Zielen folgende lebendige Musik drückte, die freilich für uns nur mehr in der Liturgie des christlichen Gottesdienstes erkennbar ist. Einst aus dem Geist hellenischer Sprache geboren, dann durch orientalische, namentlich wohl hebräische Einschläge in ihrem Gefüge stark gelockert, mußte sie im Westen zum mindesten sich dem ganz anders gearteten Organ der lateinischen Ritualsprache anpassen, und so nahm der ohnehin schon im Gange befindliche Prozeß, der das ganze Mittelalter erfüllt, seinen unaufhaltsamen Fortgang: Die Lösung des Tones vom Wort und damit zugleich seine selbständige Entwicklung.

Die Spuren dieses Prozesses zeigen sich schon in der ältesten christlichen Poesie, in den ins 3. Jahrhundert gesetzten Dichtungen des Commodianus. Trotz ihrer klassischen Hexameter verraten sie das Durchbrechen eines neuen Elements, das späterhin in den Tochtersprachen des Latein, wie in den ger-

manisch-keltischen Idiomen und im politischen Vers der Byzantiner gleichmäßig zur Geltung kommt. Die klassische Metrik, aus dem Sprachton des Hellenischen erwachsen, wird von dem rein musikalisch-rhythmischen Prinzip der Akzentuierung und Silbenzählung abgelöst, dessen Wurzeln unzweifelhaft in das altlateinische, niemals ganz erstorbene Volkslied zurückreichen. Also reagiert auch hier wieder ein volkstümliches, bodenständiges Element gegen die offizielle, aristokratische Kunst. Daneben treten bei Commodianus die ersten Keime von Assonanz und Reim hervor, auch diese beiden Äußerungen eines musikalischen Prinzips, denn sie eignen dem strengen rhythmischen Aufbau der achttaktigen Urperiode, wie sie z. B. die volkstümliche Tanz- und Liedweise beherrscht. In der Tat hat die absolute Musik bis J. S. Bach hin ihre Abkunft von dem orchestischen Urwesen aller volkstümlichen Lyrik nicht verleugnet. Es ist sehr fraglich, ob der Reim, wie man versucht hat, auf altorientalische Wurzeln zurückgeführt werden darf; sicher hat aber der Orient einen ganz wesentlichen Einfluß auf die altchristliche Kirchenmusik gehabt, und es ist nicht ohne Bedeutung, daß jener Commodianus aus dem Osten stammte, ein Syrer aus Gaza war. Die Melismen und Fiorituren des liturgischen Gesanges (Halleluja), die in der orientalischen, namentlich in der koptischen Nationalkirche ganz ungeheuerliche Ausdehnung erhalten haben sollen, scheinen wirklich der üppigen östlichen Phantasie zu entstammen; wer weiß, ob sie nicht ein letzter Nachklang alexandrinischen Virtuosentums sind? Auch aus ihnen spricht eine Absage an die plastische, streng gemessene, die Silben wägende Weise des griechischen Sprachmelos und die entfesselte Hingabe an die musikalischen Eigenschaften des rein sinnlichen Klanges.

In dieser Gestalt, innerlich aufgelöst und umgebildet durch volkstümliche und orientalische Einflüsse, haben die Barbaren die antike Musik im „gregorianischen" Gesang der Kirche überkommen, freilich zusammen mit einer hartnäckig auf dem längst überwundenen Standpunkt des Hellenentums verharrenden, formelhaften Theorie, die noch zuletzt von Martianus, Boethius und Cassiodor kompendiert worden ist. Sie erhielten damit ein Gebilde, das sie aufzunehmen imstande waren, weil ein bewegliches flüssiges Element, der musikalische, rhythmisch bestimmte Ton die Fesseln der antiken Prosodie gesprengt hatte, ein Wesen, das jeder Sprache selbständig, folglich assimilierbar, gegenüberstand. Im Sinne der Hellenen also ein antinaturalistisches Produkt, weil gelöst von der menschlichen Rede, die eben im Melos des alten Hellas, ebenso wie die Plastik des Körpers in Leben und Kunst, eine kaum mehr wieder erreichte Höhe der Ausbildung erhalten hatte.

Diese von der römisch-orientalischen Antike angebahnte rein musikalische Entwickelung konnten also die Barbaren des Nordens fortsetzen; sie haben dies in glänzendster Weise durch die Ausbildung der Harmonie geleistet, ganz ebenso wie sie das Erbe der Antike, nicht im Sinne plastischer Raumanschauung, sondern in dem der ebenso daseinsberechtigten dekorativen und symbolistischen Flächenkunst weiterentwickelt haben. Schon J. J. Rousseau hat die Harmonie eine „gotische" und barbarische Erfindung genannt; und diese Ansicht, die gerade in Frankreich von Fétis, dann besonnener von Coussemaker vertreten worden ist, gewinnt durch neuere Forschungen immer mehr an Wahrscheinlichkeit. Nach den Ausführungen, die H. Riemann in seiner ungemein verdienstlichen Geschichte der Musiktheorie vom 9. bis zum 19. Jahrhundert gegeben hat, scheinen die Wurzeln der modernen Harmonie tatsächlich auf die uralten, musikalisch von ganz anderen Prinzipien bestimmten Volksweisen des Nordens, besonders der Germanen (die sie ihrerseits vielleicht an die Kelten weitergegeben haben) zurückzugehen, vor allem auf den schlichten, noch heute in unserm Volke geübten Zwiegesang in Terzen und Sexten, jenen Intervallen, die eigentlich erst die Harmonie bestimmen und die charakteristischerweise eben deshalb von der antikisierenden Musiktheorie als Dissonanzen verfemt und erst im späten Mittelalter widerwillig genug legitimiert worden sind. In der Tat will man Spuren von Terzparallelen in der Musik einiger Naturvölker gefunden haben. Riemann beruft sich auf einen höchst merkwürdigen Bericht des im 12. Jahrhundert lebenden Walisers Giraldus, der in seiner Descriptio Cambriae[12] ausdrücklich versichert, daß im keltischen Wales, sowie im angelsächsischen Northumbria und York sehr alte, ganz allgemein selbst von den Kindern gesungene zwei- und mehrstimmige Volksweisen üblich seien; Giraldus glaubt, daß sie ursprünglich aus Skandinavien stammten. Das ist jedenfalls eine schon durch ihr Alter wie durch ihre Bestimmtheit höchst beachtenswerte Aussage. Sie erhält eine kräftige Stütze dadurch, daß gerade jenes Albion, das heute trotz seiner Händel- und Haydnverehrung als das musikalisch unproduktivste Land gilt, begründete Ansprüche darauf erheben kann, als die Ausgangsstätte der modernen Harmonie angesehen zu werden. Von hier sind, wie sogleich gesagt werden wird, wichtige harmonische Neuerungen auf den Kontinent ausgesandt worden; und die vor kurzem bekannt gewordene Trienter Mensural-Codices zeigen, daß England auch in der Entwickelung des Kontrapunkts eine bedeutende Rolle gespielt hat. Wir dürfen eben nicht vergessen, daß die irischen Missionäre, die eigentlichen Kulturträger des frühen Mittel-

alters, nicht nur ihre wundersamen tief der Phantasie sich einprägenden Bilder und Schriften, sondern auch die Harfe, die noch heute im Wappen des sangesfrohen Erin glänzt, mitbrachten, daß die Angelsachsen die älteste germanische Nationalliteratur aufweisen können und daß die karolingische Kunst ganz wesentlich durch diese beiden Faktoren bestimmt ist. Hat nicht ferner jenes selbe England, das bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts als ein unkünstlerisches Land gegolten hat, sich seitdem an die Spitze der modernen Kunstbewegung gestellt? Die Kunstentwicklung war eben im früheren Mittelalter, wie heute wieder, nicht südlich, sondern westlich orientiert.

Diese neue Phase der musikalischen Entwickelung von Nordwesten her scheint durch das Aufkommen neuer Instrumente dokumentiert zu werden, mit ihnen innerlich zusammenhängen. In der Tat leitet die Strömung auf die absolute Musik der Instrumente hin, die Polyphonie hat instrumentalen, der reinen Vokalmusik widersprechenden Charakter. Der Forschung ist hier allerdings noch ein weites Feld geöffnet; aber so viel scheint doch schon sicher zu stehen, daß gerade die ältesten Instrumente des Nordens auf eine von der Antike grundverschiedene und dem modernen Empfinden näher stehende Tonalität zurückweisen; ob die rätselhaften „Luren", bronzene stets paarweise gefundene und wie es scheint auch in gleicher Stimmung stehende Blasinstrumente der dänischen Vorzeit hier angezogen werden dürfen, ist noch fraglich; jedenfalls verdienen sie alle Aufmerksamkeit, um so mehr als ein Duo solcher Lurenbläser sich allem Anschein nach schon auf den Felsenzeichnungen des vielbesprochenen, vielleicht ins 6. Jahrhundert v. Chr. gehörigen Kivikmonuments auf Schonen findet[13]. Möglicherweise jünger, aber immerhin von ganz respektablem Alter sind dann wohl die nordische Sackpfeife[14], das Nationalinstrument des Bergschotten, dann die Drehleier, deren bedeutsamer lateinischer Name organistrum ist, jene uralte Kombination von Streich- und Klavierinstrument, bei uns fast ausgestorben und in dem melancholischen Schlußkapitel von Schuberts Winterreise Gefährtin des Bettelmusikanten, nachdem sie zusammen mit dem Dudelsack in der galanten Schäferwelt des Rococo noch einmal hoffähig geworden war, endlich das älteste aller Geigeninstrumente, die ursprünglich keltische oder germanische Chrotta. Alle drei sind anscheinend schon im frühen Mittelalter auf mehrstimmiges Spiel berechnet gewesen, d. h. sie haben jene uns von Dudelsack und Savoyardenleier her bekannten mitschnurrenden Grund- und Quinttöne als „Bordunen" besessen. Damit war aber zugleich das der Antike fremde System des harmonischen Fundamentes gegeben. Jene Chrotta war überdies dem gesamten

Altertum gegenüber eine völlig neue Erfindung von größter Tragweite, die gleichfalls die Barbaren des Nordens für sich in Anspruch nehmen. Später ist sie mit den der klassischen Antike ebenso fremden, jedoch altorientalischen Lauteninstrumenten der Araber zusammengetroffen; die beiden neuen Formen haben dann vielfältig aufeinander gewirkt, bis schließlich zu Ende des Mittelalters die heutige Gestalt der Führerin des Orchesters, der Violine, in Oberitalien festgestellt worden ist. Erst mit diesen Geigeninstrumenten, den bevorzugten Genossen des mittelalterlichen Sängers, wie sie in der Tat mit der Menschenstimme an Beseelung wetteifern, sowie mit der arabischen vollgriffiges Spiel gestattenden Laute waren die Grundlagen für die Entwicklung des künftigen Orchesters und der absoluten Musik gegeben. So sind jene Araber, die überdies die griechische Musiktheorie im modernen Sinne weiter entwickelt haben, zusammen mit den Nordvölkern auch auf diesem Gebiete die treibenden Elemente in der Kultur des hohen Mittelalters gewesen. Außerdem ist nicht zu vergessen, daß heute noch in den Balkanländern das Begleitinstrument der Heldengesänge, die „Gusla", eine Streichlaute lebt, die in Gestalt und Spielweise der Minnesängerfiedel ganz analog ist, wie denn überhaupt dieser nahe Orient die merkwürdigsten Analogien zur frühmittelalterlichen Musik bietet, besonders was das „Quinten-Organum" betrifft.

Es gibt allerlei zu denken, daß der älteste in feste Regeln gebrachte mehrstimmige Gesang des Mittelalters seinen Namen von dem in Alexandria erfundenen Tasteninstrument herleitet; in der Tat ist auch für jenes (Quinten- und Quarten-)„Organum" ein instrumentaler Ursprung denkbar. Da ist nun die von Riemann hervorgehobene Tatsache sehr wichtig, daß die südlichen Nationen sich der nordischen Tonalität gegenüber zunächst spröde verhalten und ein gemäßigtes bloß in Quint und Oktav sich bewegendes Organum, den sog. Déchant, verwenden, der bei dem bekannten Charakter der Quint im Grunde als eine Fortführung der antiken homophonen Anschauung sich darstellt. Die entscheidende Weiterbildung kommt wieder vom Norden. Von England her verbreiteten sich in hohen Mittelalter die neuen zwei- und dreistimmigen Singweisen des Gymel (gemellum?) und Faux-bourdon mit ihren Terzen- und Sextenparallelen, die mit dem alten Organum zusammen schon das System der modernen, auf dem Dreiklang aufgebauten Harmonie enthalten. Riemann tritt jetzt mit vollem Recht für ihren volkstümlichen Ursprung ein; denn ihr Zusammenhang mit der von Giraldus bezeugten nationalen Musik der Nordlande ist kaum abzulehnen.

Die weitere Entwickelung braucht dann nur mehr das in jenen uralten Instrumenten angedeutete Baßfundament hinzuzufügen, damit der vierstimmige Satz, bis heute die Grundlage allen weiteren musikalischen Schaffens, im Keime gegeben ist. Noch lange haftet aber die Melodie nach antiker Weise an einer Mittelstimme, dem späteren Tenor, der die uralten (einst ethnisch bestimmten) Oktavengattungen der Griechen und deren eigentümliche Intervallschritte (Dorisch, Lydisch, Phrygisch) in der anscheinend von Byzanz ausgegangenen Fixierung der „Kirchentonarten" festhält. Hier entspinnt sich dann jener denkwürdige Kampf zwischen dem alten, von der gelehrten Theorie hartnäckig verteidigten System und dem harmonischen Prinzip der modernen Tonalität, die im Volksliede und in der weltlichen Musik einen kräftigen Rückhalt besaß. Er endet mit der allerdings nicht ganz glatt sich vollziehenden harmonischen Umgestaltung der alten Tonformen und der Einführung des modernen Dur und Moll, freilich unter der Maske von „Jonisch" und „Äolisch", im 15. Jahrhundert. Die Theorie kam, wie immer, hinterdrein; erst im 16. Jahrhundert hat der große Theoretiker Zarlino in Venedig die Grundzüge der modernen Harmonielehre in einer heute erst ganz gewürdigten Weise dargelegt. Es ist ein Prozeß, der im ganzen mit der Umbildung der antiken Überlieferung durch die bildende Kunst, selbst zeitlich, parallel geht.

Zum dritten Male ist es England, das in die Entstehungsgeschichte der mittelalterlichen Polyphonie durch Dunstaple und seine Schule schöpferisch eingreift. Hier scheint die Wiege der Kunst des Kontrapunktes gestanden zu haben, die im 15. und 16. Jahrhundert dann eine Domäne der in alle Welt ziehenden Niederländer geworden ist, und die mit ihrem arabeskenartig verschlungenen Gewebe selbständiger realer Stimmen, mit ihrer völligen Gleichgültigkeit gegen den willkürlich zerpflückten, oft ganz disparaten und häufig volkstümlich-lasziven Text, ein rein musikalisches Gebilde im Sinne der absoluten Instrumentalmusik der Zukunft, und somit die vollendete Antithese der griechischen Vokalkomposition darstellt[15]. Sie ist Musik an sich, die freieste und unabhängigste aller Künste, in der Schopenhauer das Abbild des wahren Wesens der Welt erblicken konnte, weil auch in ihr der Schleier der Maja zerrissen, die Plastik des Individuellen und Realen in der Stilisierung der Idee aufgegangen ist, eine Schöpfung des gleichen mittelalterlichen Geistes, dem die Gotik entsprang.

Auch die Musik hat nach den Künsten der Niederländer ihre „Renaissance" erlebt. Das Florentiner Musikdrama, mit dem eine Anzahl von

humanistisch gebildeten Männern zu Ende des 16. Jahrhunderts die antike Tragödie wieder zu beleben gedachte, konnte noch viel weniger als die bildende Kunst der Antike etwas anderes denn äußeren Impuls und ein literarisches Ideal verdanken. So fand es wohl die Rückkehr zum lebendigen sinngemäß deklamierten Wort, aber auf der harmonischen Grundlage des Orchesters. Es war der Weg, den die großen Reformatoren der Oper, nach dem Überschwang des neapolitanischen Barocco, von Lully bis zu Gluck und Wagner immer wieder betreten haben.

So hat die Musik, wenn auch vielfach retardiert, fast dieselben Bahnen der Entwickelung durchlaufen, wie ihre im Raume bildende Schwester; sie spiegelt die gleichen Phänomene der Geschichte des Menschengeistes, die „corsi" und „ricorsi" G. B. Vicos wieder. Auch die moderne Musik fußt auf der gewaltigen Geistesarbeit des Mittelalters, das in seiner Weise die Erbschaft der Antike übernommen und sich assimiliert hat, was ihm gemäß und verständlich war; tritt wie einst in dieser auch wiederum der individuelle leidende und genießende Mensch in den Vordergrund, so steht er doch nicht mehr in göttlicher selbstherrlicher Nacktheit auf der neutralen Fläche eines Phidiasreliefs, sondern vor den ungemessenen Tiefen der Weltbühne, deren Perspektiven sich uns in der malerischen und harmonischen Kunst der modernen Entwicklung enthüllen[26]. ‹1901›

Anmerkungen

[1] Jetzt mit den übrigen Resten, die in konstantinischer Zeit an einem Grabmal Verwendung gefunden hatten, im Hofe des kunsthistorischen Hofmuseums aufgestellt. (Das Denkmal hat unterdessen durch Josef Zingerle in den Jahresheften des Österreichischen Archäologischen Instituts, Wien 1924 S. 229 f., Kyknosrelief in Wien, seine erschöpfende ärchäologische Interpretation erfahren).

[2] Verwandte Motive finden sich freilich des öfteren schon in Pompei. (Vgl. a. Museum in Neapel Nr. 6664.)

[3] Beispiele bei Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst Tf. XIV, 2. u. 5 (aus Ungarn). Auf eine schlagende Parallele zu unserm Relief, einen bronzenen Deichselbeschlag aus Mainz, hat mich Hoernes selbst aufmerksam gemacht. (Abgeb. bei Lindenschmidt-Sohn, Röm.-Germ. Zentralmuseum Tafel XX, Fig. 4.) — Es liegt mir ferne, die Sache weiter zu verfolgen, die mir nur als Ausgangspunkt der weiteren Betrachtungen gedient hat. Aber ich möchte doch darauf verweisen, daß die merkwürdige

spätrömische Bilderhandschrift der Notitia dignitatum utriusque imperii (vgl. die Ausgaben von Böcking und Seeck) in ihren Abbildungen der Legionsschilde eine ganze Anzahl verwandter Motive, vor allem die symmetrisch sich gabelnden Tierprotomen bringt. Wir sehen also, wie diese unantiken Motive gerade im Schoße des national vielgestaltigen römischen Heeres wuchern. Es ist übrigens für die vorwaltend antiquarische Richtung der archäologischen Arbeit auf diesem Gebiet bezeichnend, daß diese höchst wichtige, wenn auch (wie der Kalender des Filocalus) nur in späten Abschriften erhaltene Quelle so gar keine Beachtung gefunden hat. Thiele führt sie in seiner vorwiegend philologischen Dissertation: De antiquorum libris pictis (Marburg 1897) nicht einmal an.

[4] Erst nach der Niederschrift der folgenden Abschnitte ist mir der gedankenreiche Aufsatz A. Riegls: Zur spätrömischen Porträtskulptur (Strena Helbigiana Leipzig 1900 S. 250 f.) bekannt geworden. Ich freue mich mit aller gebotenen Bescheidenheit, daß meine Ausführungen sich mehrfach mit denen des ausgezeichneten Forschers berühren und von ihnen bestätigt werden.

[5] Plinius (oder sein Gewährsmann) sagt sehr deutlich von Lysikrates, Lysipps Bruder — er soll der erste gewesen sein, der Totenmasken in Wachs ausführte: — hic et similitudinem reddere instituit; ante eum quam pulcherrimas facere studebant (H. N. 35, 44). Eine römische Totenmaske, aus einem Friedhof Lyons stammend, befindet sich im städtischen Museum daselbst. Vgl. auch den Kopf in Dresden. (Arndt-Bruckmann T. 75/76.)

[6] Noch der hl. Chrysostomus (Hom. 21 ad pop.) tadelt gewisse Gläubige, die goldene Hutmedaillen mit dem Bildnis Alexanders zu tragen liebten.

[7] Dieser Satz kann leicht den Verdacht einer künstlichen Gedankenkonstruktion erwecken. Aber vor kaum drei Menschenaltern hat die Kunst des Klassizismus sich ganz bewußt dem idealen Porträt zugewendet. Nicht wenige der Bildnisstatuen Thorwaldsens haben mit den angeblich Dargestellten nur den Namen gemein. Man vergleiche dazu Napoleons Vorschriften über seine Porträts Gaz. d. beaux arts. Pér. III, XI, 97).

[8] Vgl. die schematischen Porträts von Kaisern auf ägypt. Wandgemälden. Lepsius, Denkm. Altäg. IV. 70a und 71 — 3 (Augustus), 83 b (Trajan).

[9] Auf Seite 5 der neuen „Urgeschichte der Kultur" von H. Schurtz finde ich eben als interessante moderne Parallele Nachahmungen englischer Münzen von der Hand südafrikanischer Eingebornen abgebildet, mit ihren Mitteln der Darstellung und in ihrer Auffassung ausgefüht, Zerrbilder für uns, aber jedenfalls nicht für jene „Barbaren".

[10] Das lehrt mich auch mein Töchterchen, das mir eben seinen Struwelpeter bringt, mit der sehr ernst gemeinten Frage, was denn der große Nikolas da Böses im Gesichte habe — es ist der schraffierte Schatten der Wange. In einer seiner populärwissenschaftlichen Abhandlungen erzählt E. Mach, der nach allen Richtungen hin Anregende, wie er als Kind die Schraffierung als ein ganz konventionelles Kunstmittel auffaßte und dementsprechend einmal ein selbstverfertigtes Bildnis des Herrn Pfarrers auf einer Gesichtshälfte sauber und genau ausstrichelte, was ihm einen ganz unverständlichen und seinen jungen Künstlerehrgeiz kränkenden Tadel zuzog. Das Geschichtchen ist lehrreicher, als eine ganze Fachliteratur. Vgl. auch die Anekdote in Paolo Pinos Dialogo della pittura von 1548, wo sich die Mutter eines Mädchens über ein von ihm gemaltes Porträt desselben ereifert und den Schatten unter der Nase als Schönheitsfehler auffaßt. Ähnliche Anekdoten von Carlo Bononi bei Barotti, Guida di Ferrara 86. Über die abergläubische Scheu vor dem Bildnis sind im „Globus" 1903 reiche folkloristische Belege zu finden.

[11] Er widerspricht auch heute noch der Anschauung aller morgenländischen Völker mit Einschluß der modernen Griechen, deren Volksbewußtsein am treuesten von ihrer Kirche repräsentiert wird. Man lese bei Coussemaker, Hist. de l'harmonie p. 5 das Zitat aus einer 1833 in Triest gedruckten Musiktheorie nach, deren Verfasser Chrysanthos, Erzbischof von Durazzo, mit dürren Worten sagt, daß seine Landsleute nicht das mindeste Vergnügen an der europäischen auf ihre Tonleitern gar nicht anwendbaren Mehrstimmigkeit finden könnten, und er diese daher nur der Vollständigkeit halber erwähne.

[12] Die Stelle ist zu finden in Camdens Anglica (Frankf. 1603) pag. 890 cap. 13. Übrigens bietet auch Giralds Topographie von Irland (ibid. p. 739 bes. cap. 11 ff.) manches Interessante. (Als diese Zeilen niedergeschrieben wurden, war das Buch von Lederer, Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst, Leipzig 1906, noch nicht erschienen; es enthält, glaube ich, aber doch viel mit Vorsicht Aufzunehmendes.)

[13] Abb. in Hoernes' Urgeschichte Fig. 116.

[14] Im Museum von Autun befindet sich ein merkwürdiges Relief, das einen Spielmann zeigt, der einen Dudelsack mit Bordun handhabt (Gipsabguß im Museum von St. Germain-en-Laye). Ist dieses Relief wirklich gallorömisch, so kann es leicht die älteste bildliche Darstellung dieses uralten Instruments der Kelten sein.

[15] E. T. A. Hoffmann's Johannes Kreisler: „Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumental-

musik gemeint sein, welche jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht?"

[16] Erst nach der Drucklegung dieses Aufsatzes ist mir das ungemein gedankenreiche und anregende Schriftchen Jul. Langes: „Die Geschichte eines Ausdrucks" (Leipzig 1901) bekannt geworden. Es ist ein sehr bedeutender Versuch, die Kunst im höchsten kulturgeschichtlichen Sinne zu betrachten, nicht als Thesaurus von allerhand antiquarischem Trödelkram, sondern als Verkünderin der wechselnden Weltanschauung der Menschen. Ich verweise besonders, weil sie mein Thema innigst berühren, auf Langes Ausführungen über den aufwärtssehenden Alexandertypus (S. 15 ff.).

Randglossen zu einer Stelle Montaignes

„Hier aber," versetzte Wilhelm, „sind so viele widersprechende Meinungen, und man sagt ja, die Wahrheit liege in der Mitte." — „Keineswegs!" erwiderte Montan: „in der Mitte bleibt das Problem liegen, unerforschlich vielleicht, vielleicht auch zugänglich, wenn man es darnach anfängt."

Wilhelm Meisters Wanderjahre, zweites Buch, zehntes Kapitel.

„Couleuvre arreste toy; arreste toy, couleuvre, afin que ma soeur tire sur le patron de ta peincture la façon et l'ouvrage d'un riche cordon que ie puisse donner à ma mie: ainsi soit en tout temps, ta beaulté et ta disposition preférée à touts les aultres serpents."

So lautet der Refrain eines Liebesliedchens, das Montaigne in einem der merkwürdigsten Kapitel seiner Essais (Livre I, chapitre 30), als dem Munde eines westindischen Eingeborenen entstammend, aufgezeichnet hat. Dieser feinste und freieste Kopf, den die Franzosen vielleicht neben Chamfort besitzen, nahm ein sehr lebhaftes Interesse an der Welt jenseits des großen Meeres, die damals ein gutes Stück neuer war denn heutzutage. Montaigne besaß selbst eine Sammlung ethnographischer Merkwürdigkeiten aus jenen Gegenden und er hat nicht versäumt, als zur Zeit Karls IX. drei Indianer in Rouen eingetroffen waren, sich mit ihnen zu unterhalten, was jedoch, dank einem ungeschickten Dolmetscher, nicht völlig nach Wunsch gelang. Dafür hat er einen Mann, der lange Jahre in jenen Gewässern umhergetrieben worden war, in seinen Diensten gehabt, und aus dieser Quelle stammt vermutlich auch das oben mitgeteilte „Couplet". Ich kann mir nicht versagen, die guten Worte, die Montaigne bei dieser Gelegenheit über die Glaubwürdigkeit seines Zeugen zum besten gibt, hier anzuführen; ihre Nutzanwendung auf manches folgende ergibt sich ohne Mühe. (Dem nachstehenden Zitat liegt die alte Übersetzung von J. J. Bode, in Berlin 1793 erschienen, zugrunde, weil sie den Ton des Originales, wie mir dünkt, vor anderen sehr glücklich trifft.)

„Jener Mann, den ich bei mir hatte, war ein schlichter Mensch und ohne Ausbildung, welches eine geschickte Eigenschaft ist, ein glaubwürdiges

Zeugnis abzulegen. Denn feine Leute beobachten wohl genauer und merken auf mehr Dinge, aber sie raisonnieren nach ihrer Weise; und um ihren Auslegungen Gewicht zu legen, können sie sich nicht entbrechen, ihre Erzählung ein wenig zu drehen und zu wenden. Niemals stellen sie die Sachen so rein dar wie sie sind; sie beugen und verschleiern sie nach der Gestalt, die sie ihnen angesehen haben, und um ihrem Urteil ein Ansehen zu verschaffen und uns demselben beifällig zu machen, leihen sie gerne von dieser Seite ihrer Materie ein wenig, vergrößern und verschönern sie. Es erfordert entweder einen sehr zuverlässigen Mann oder einen so einfältigen, der nicht imstande ist, eine falsche Angabe zu schmieden oder ihr Wahrscheinlichkeit zu geben, auch von keiner Seite vorher eingenommen sei. Mein Mann war von dieser Beschaffenheit... Also begnüge ich mich mit seiner Nachricht, ohne mich darum zu bekümmern, was die Kosmographen dazu sagen. Wir hätten Topographen nötig, die uns eine genaue Beschreibung von den Örtern geben, die sie gesehen haben. Aber kaum haben sie vor uns voraus, daß sie Palästina gesehen haben, so wollen sie auch das Privilegium geltend machen, uns von allen übrigen Gegenden der Welt etwas Neues erzählen zu dürfen. Ich wollte, ein jeder schriebe was er wüßte, und zwar nur so viel, als er davon wüßte; nicht nur allein in bezug auf Länderkunde, sondern in bezug auf alles überhaupt. Denn dieser oder jener kann eine besondere Kenntnis oder Erfahrung haben von einem Flusse oder einem Brunnen, der übrigens nicht mehr weiß als was jedermann weiß. Gleichwohl wird er, um seinen Brocken an Mann zu bringen, über die ganze Naturlehre schreiben. Aus diesem Unwesen entspringen manche und große Unbequemlichkeiten."

Ich will nur hoffen, daß man diese letzten Sätze des alten Skeptikers nicht boshafterweise auf den „petit loppin", zu dem — pauperis cena — ich einen verehrten Mann zu Gaste lade, anzuwenden gesinnt sein wird. Denn die folgenden Scholienfragmente rühren zwar nicht an „die ganze Physik", wohl aber an ein recht umfängliches und inhaltsreiches Kapitel der Kunstwissenschaft, und ich wünschte nicht, daß sie vom Geiste der klugen Skepsis, die der Schloßherr von Montaigne uns gelehrt hat, gänzlich verlassen erschienen.

Der eben mitgeteilte Liedrefrain scheint eine höchst vertrauenswürdige, weil in solcher Art und so frühzeitig aufgezeichnete Bekräftigung einer

Ansicht zu enthalten, die zwar ihrem allgemeinsten Sinne nach nicht von heute datiert, wohl aber neuerdings mit ziemlicher Zuversicht vertreten worden ist.

Sie betrifft die Ableitung des sogenannten geometrischen Ornamentes aus bestimmten Naturvorbildern. Darnach wären die eigentümlichen Muster, die man z. B. auf australischen Rindenschilden erblickt, keineswegs freie Linienspiele, sondern bildeten die Rückenzeichnung gewisser bunter Schlangen usw. nach. Als einseitigsten Vertreter dieser Theorie hat sich jetzt E. Grosse erwiesen; den in seinem Werkchen über die Anfänge der Kunst gegebenen Abbildungen wohnt indessen, selbst wenn sie verläßlich sein sollten, kaum besondere Beweiskraft inne. Wie es zu gehen pflegt, wurde diese Theorie in gewissen populären Werken, wie in dem vor nicht langer Zeit erschienenen ersten Bande von Wörmanns Kunstgeschichte, übertrieben und karikiert. Darnach soll die Anschauung der Spirallinie von Ammoniten und Echiniten der ältesten Kunst dargeboten worden sein, und das Gebilde, das wir mit einem halb durchsichtigen Ausdruck Schlangenlinie benennen, wäre durch die Beobachtung etwa der Windungen einer Natter im Grase in seinem Ursprung zu fassen. Überhaupt biete die Natur auf Schmetterlingsflügeln, Blumenblättern usw. den reichsten Schatz von Formen zur Nachahmung dar. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Theorie in ihrem gemächlich platten Rationalismus sehr zugänglich ist, obwohl es nicht ganz leicht sein dürfte, auch nur in unserer lebenden Kunst, die doch nach allen möglichen Formen Umschau hält, Parallelen in diesem Sinne zu erbringen. Es ist auch ein sehr moderner Gedanke, wenn ein bekannter deutscher Naturforscher in einem Bilderwerke „Kunstformen der Natur" zusammengestellt hat; ob die Kunst aus einem Unternehmen solcher Art nennenswerten Vorteil zu ziehen imstande sei, dergleichen überhaupt nötig habe, darf wohl zum mindesten gefragt werden.

Es leuchtet aber, glaube ich, jedem ein, der etwas tiefer zu blicken sich gewöhnt hat, daß aus jener Theorie ein ziemlich oberflächlicher und etwas grobschlächtiger Materialismus hervorblickt. Die bekannte griechische Anekdote von der Erfindung des Reliefs durch das Mädchen, das den Schatten ihres Geliebten mit Kohle umreißt, ist da um ein gutes Teil geistreicher, vielleicht auch von größerer innerer Wahrheit. Denn dort macht sich ein naiver und populärer Empirismus geltend, der das unmittelbar subjektiv Gegebene höchst unbekümmert in eine äußere Welt hinaus

verlegt. Dabei hängt ihm eine bedenkliche Schwäche in psychologischer Hinsicht an, da ein solches Herausgreifen von meistens ganz untergeordneten Details geringe Wahrscheinlichkeit für sich hat, ja dem primitiven wie dem kindlichen Geiste, den wir doch mit der nötigen Behutsamkeit in Vergleich stellen dürfen, stracks zuwider zu sein scheint.

Die Theorie in ihrer Allgemeinheit ist sehr alt. Die Ableitung der Vokalmusik aus dem Gesange der Vögel, eine Lehrmeinung der Epikureer, die Lukrez vorträgt und die noch von Gervinus in seinem Buche über Händel und Shakespeare allen Ernstes vertreten wurde, ist auf dem nämlichen Baume gewachsen. Sie guckt auch aus der im übrigen echt romantischen Idee hervor, die in der gotischen Wölbung eine Nachahmung des nordischen Waldesdomes erblickte, einen poetischen Vergleich also in eine genetische Erklärung umwandelte — es wird von ähnlichen Trugschlüssen noch die Rede sein.

Um ein beträchtliches feiner und scheinbarer als diese eben entwickelte Ansicht, die doch kaum erst den Namen einer wissenschaftlichen Theorie zu Recht verdient, ist eine andere, die sich auf die Ableitung gerade der einfachsten und anscheinend ursprünglichsten, der geradlinigen Muster bezieht, und deren Quelle in der Technik, vor allem des Flechtens und der Weberei, „der ältesten und herrlichsten Kunst, die den Menschen eigentlich erst vom Tiere unterscheidet", nachzuweisen bemüht war. Die Anschauung ist hier im Grunde die nämliche, nur tritt sie subtiler, wissenschaftlicher, nicht so grob zutappend auf wie jene erste; denn es handelt sich letzten Endes auch hier um die Nachahmung eines gegebenen Objektes, wenn dieses auch ein Artefakt ist. Sie ist, wie bekannt, von einem ausübenden Künstler, Gottfried Semper, mit großem Scharfsinn vertreten worden und hat dann namentlich im Kreise der Archäologen zu jener einseitigen Motivenjagd geführt, der in Alois Riegl ein schwer gerüsteter und erfolgreicher Gegner erstanden ist. Den Einwendungen, die dieser erhoben hat, wird kein Nachfolgender mehr aus dem Wege gehen können; namentlich der Nachweis, daß die Herleitung des symmetrischen Wappenstiles aus der textilen Technik einem ὕστερον πρότερον gleichkomme, wird immer einer der aufklärendsten und wertvollsten Abschnitte seiner „Stilfragen" bleiben.

Riegls Anschauungen sind das gerade Gegenteil jener materialistischen Theoreme, da er sich mit größerer Folgerichtigkeit auf das subjektiv Gegebene zurückzieht. Sein Standpunkt hat, wenn man so sagen darf, vita-

listischen Charakter; er geht von einem uns innewohnenden Formtrieb aus, einem „Etwas im Menschen, das uns am Formschönen Gefallen finden läßt und die geometrischen Linienkombinationen frei und selbständig erschaffen hat, ohne erst ein materielles Zwischenglied einzuschieben". Es ist nicht zu leugnen, daß diese Berufung auf eine Qualitas occulta zunächst freilich den Verzicht auf eine Theorie überhaupt in sich zu schließen scheint. Jedoch führt, wie sich noch zeigen dürfte, gerade von hier aus ein gangbarer Weg auf aussichtsreichere Höhen.

Stammen diese Anschauungen aus dem Lager der Archäologen einerseits, der modernen Kunsthistoriker anderseits, so ist eine vierte Ansicht zu erwähnen, die sich wie die erste aus dem Kreise der Ethnologen und Naturforscher herschreibt und recht bedeutende Ergebnisse aufzuweisen hat. Sie geht davon aus, daß das lineare Ornament ursprünglich Bildcharakter habe, zum Teile mit totemistischer Bedeutung, jedoch allmählicher Schematisierung unterlegen sei; es ist das ein Vorgang, der, wie bekannt, noch in gewissen Phasen der historisch gegebenen Kunst zu beobachten ist. Alfred C. Haddon, Hjalmar Stolpe, Karl von den Steinen haben dafür (neben manchem Bedenklichen) kaum anfechtbare Beweise aus der Kunst der sogenannten Naturvölker beigebracht, und es läßt sich nicht leugnen, daß diese Theorie als Maxime der Forschung auf begrenztem und gut zu überblickendem Gebiet (wie sich denn die genannten Forscher auf Britisch-Neuguinea, Polynesien, Zentral-Brasilien beschränkt haben) und mit der nötigen Vorsicht angewendet, guten Erfolg verspricht. Zu allgemeinen Folgerungen darf indessen von hier aus nicht fortgeschritten werden, schon da das Material, ganz besonders innerhalb der prähistorischen Forschung, zu versagen scheint. Aber der Ausgangspunkt ist gewiß psychologisch richtig, während bei der zuerst erwähnten Theorie gerade da eine bedenkliche Schwäche zutage kam. Denn die Beobachtung der primitiven wie aller kindlichen Kunstäußerungen zeigt allzu deutlich ein Vorwiegen des gegenständlichen Interesses, das überhaupt lange Strecken der Kunstgeschichte beherrscht und noch in der Gegenwart die Grundlage für das Kunstverständnis der meisten ausmacht. Anderseits danken wir gerade Alois Riegl wieder den in allen Hauptpunkten gelungenen Nachweis, daß das geläufigste Pflanzenornament, wie es selbst heute noch in unserem Formenschatz lebendig ist, von einem uralt heiligen Symbol des Niltales, dem Lotos, herstammt, das im Verlaufe der Entwicklung seines heimatlichen geweihten Charakters völlig, dann seiner ursprünglichen Bildbedeutung überhaupt fast ganz verlustig ging, während z. B. die Uräosschlange, die gleichfalls gern in

dekorativer Reihung erscheint, eine wesentlich lokale Bildung geblieben und diesem welthistorischen Prozeß nicht unterlegen ist.

Diese Theorie hat, richtig verstanden, eigentlich keine materialistische Tendenz, da sie die Entstehung des Ornamentes nicht in eine supponierte Außenwelt verlegt, sondern von Formen, die schon dem Geiste des Menschen ihre eigentümliche Gestaltung verdanken, ausgeht; gleichwohl fehlt, wie gesagt, viel daran, aus diesem Prinzip als einem allgemein zulänglichen die Entstehung des Ornamentes überhaupt abzuleiten.

An den eben dargelegten Ansichten haftet ein nicht unbedeutendes methodisches Interesse. Conze hat in einem kleinen Aufsatze über die Anfänge der Kunst, in dem die verschiedenen Anschauungen mit der abgeklärten Ruhe des vielerfahrenen Lehrers verglichen werden, geäußert, daß jene materialistischen Theorien allzusehr dem Geiste der Forschungsweise in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entsprochen haben, um nicht mit Neigung und Eifer ergriffen zu werden. Heute, wo jene Weltanschauung und was mit ihr im Zusammenhang ist schon im Niedergange an unserem Horizont steht, kann jener Umschwung, der sich in den Ansichten Riegls besonders schroff abzeichnet, nur bei Rückständigen Bedenken erregen. Gerade in den Naturwissenschaften, aus deren Reihen die einseitigsten und dogmatischesten Bannerträger des Materialismus gekommen waren, ist in letzter Zeit eine erstaunliche Gärung und Unruhe wahrzunehmen. Ein Mann wie E. Mach, aus dessen Munde wir selbst erfahren haben, wie seine Bestrebungen vor wenigen Jahrzehnten noch von der Mehrzahl seiner Fachgenossen still belächelt und, was schlimmer war, überhaupt nicht verstanden wurden, hat auch äußerlich den Schritt vom Physiker zum Philosophen zu machen gewagt. Wir sind jetzt Zuschauer des merkwürdigen Schauspieles geworden, daß die Forschungsmethoden, die sich gern allein den Namen der exakten vindizierten, ihre Pforten weit der einstens ebenso verrufenen wie gefürchteten kritischen Spekulation öffnen, im ehrlichen Eingeständnis, daß sie mit nicht geringem mythologischem und metaphysischem Ballaste befrachtet seien. Heute darf es ein bekannter Chemiker gleich W. Ostwald unternehmen, nicht nur Universitätsvorlesungen über Naturphilosophie zu halten, sondern auch eigene Annalen herauszugeben, die diesen noch vor kurzem mit einem fatalen Beigeschmack von der romantischen Philosophie her behafteten Titel tragen, bei dessen Nennung manchen ehrenwerten Zunftmeister ein geheimes Gruseln überkommen wird. Ältere Theorien, die wir längst eingesargt glaubten, erstehen jetzt, wie es scheint, zu neuem Leben; man hört unter den Naturforschern über Neo-Lamarckismus und Neo-Vitalismus

diskutieren, ja der verfemte Begriff der Teleologie wagt sich wieder ans Tageslicht, und ein Botaniker wie de Vries bringt den schon obsolet gewordenen Terminus der Mutation dem strengen Darwinismus gegenüber wieder zu Ehren. Lauter Sturmvögel des 20. Jahrhunderts; alles in allem genommen, scheint uns eher ein Zuviel denn ein Zuwenig in diesen erkenntniskritischen Disputen bevorzustehen. Anderseits ist es gewiß nicht minder ein Symptom, wenn etwa ein Urkundenforscher gleich Th. Lindner sein Tagewerk mit einem universalhistorischen Werke zu beschließen sich anschickt und zu gleicher Zeit gedrungen fühlt, diesem ein geschichtsphilosophisches Proömium vorauszuschicken. Universalgeschichte und Geschichtsphilosophie — auch das sind zwei Dinge, die von der spezialistischen Empirie, wie es schien, endgültig ins Austragstübchen, zum Hausrat der Großväterzeit gewiesen waren.

Οὐ ξυνιᾶσιν ὅκως διαφερόμενον ἑωυτῷ ὁμολογέει — hat Heraklit der Dunkle in seinem tiefsinnigen Gleichnis von der Leier und dem Bogen dereinst gesagt. Auch in der Wissenschaft scheint erst die Dissonanz die wahren Harmonie zu begründen, wenigstens für uns Moderne, deren Begriffe von Dissonanzen sehr gründlich andere sind als selbst unserer näheren Vorfahren, Doch nur ein schematischer Eklektizismus wird es sich beifallen lassen, die Ansichten, von denen bis jetzt die Rede war, je nach Bequemlichkeit zu eigen zu machen und anzuwenden; trotzdem wird man zugeben können, daß sie alle zusammen das Verdienst haben, jenes Problem von verschiedenen Seiten her scharf, wenn auch einseitig, beleuchtet und dadurch dem Verständnis näher gerückt zu haben.

Es dürfte also vielleicht an der Zeit sein, die Frage zu stellen, ob denn das in Rede stehende Problem als ein *historisches* aufzufassen, ob ihm also auf den Wegen geschichtlicher Forschung überhaupt beizukommen sei?

Zunächst wird man sich fragen dürfen, ob denn innerhalb primitiver Kunstäußerungen jeglicher Art überhaupt eine Grenze zwischen „Ornament" und „Bild" gezogen werden kann, ob denn das, was *wir* Ornament nennen, auch überall als solches empfunden wird. Ohne Zweifel ist bereits die Bezeichnung „geometrisches" Ornament ein Mißverständnis oder zum mindesten sehr verfänglich, fast eine Erschleichung. Schon die Transformationstheorie legt hier Protest ein.

Denn jene „geometrischen" Figuren, aus denen sich für uns das „Muster" zusammensetzt, sind als abstrakter Begriff keineswegs im naiven Bewußtsein vorhanden: wie Molières Bourgeois Prosa spricht, ohne davon eine Ahnung

zu haben. Man kann an Kindern leicht die Beobachtung machen, daß sie, statt aus den Ringen ihres Fröbelschen Legespiels vorgeschriebene Muster zu bilden, es vorziehen, aus ihrer Phantasie heraus menschliche Figuren usw. zu gestalten, höchst unbekümmert darum, daß diese uns Erwachsenen sehr „ornamental" vorkommen. Preyer und Hoernes haben sehr hübsche Proben dafür beigebracht, wie die Kinder jene „abstrakten" Dinge durchaus wesenhaft, bildhaft auffassen und sogleich zu benennen wissen. Genau wie in ihrem Spiel überhaupt schieben sich die Dinge traumhaft ineinander, gleich den Grimassen des Türklopfers in einem Märchen von Voz; ein Viereck wird trotz seiner Windschiefe je nach Belieben als Haus oder als Teppich angesprochen. Ganz ebenso wiederholt das Kind aus Freude am Klang ein und dasselbe Wort, dessen Bedeutung ihm wohl bekannt ist, in „ornamentaler" Weise und verändert es wohl auch spielend ins Sinnlose — für uns; ein Vorgang, der gerade so in aller Volkspoesie wiederkehrt, wie jener andere in der Zeichenkunst primitiver Völker von Reisenden beobachtet werden konnte, die nur im Sinne der Transformationstheorie häufig allzuschnell an derlei Phantasiespiele den Ursprung des Ornamentes anzuknüpfen geneigt waren. So scheint eine Grenze schwerlich auffindbar; und tatsächlich setzt sich ja die einfache Umrißzeichnung, die wir als Bild oder Ornament klassifizieren, ebensogut wie die zeichnende Gebärde aus einem System von Abstraktionen zusammen, aus Elementen, die für uns unter den Begriff des Geometrischen fallen.

Das Problem vom Ursprung des Ornamentes dürfte sich also nur mechanisch von dem allgemeinem des Ursprunges der Kunst überhaupt scheiden lassen, woraus sich ferner ergibt, daß die ganze Frage letzten Endes überhaupt nicht sowohl ein historisches, als ein psychologisches Faktum betrifft. Denn es handelt sich nicht mehr um das Wo und Wann, wenn auch innerhalb der weitesten hypothetischen Grenzen, sondern um das Wie. Es scheint mir, als ob zwei alte Theoreme hier verdunkelnd und verwirrend eingriffen: einmal die unberechtigte, schematisierende Trennung zwischen „Inhalt" und „Form", die einen langen und eigentlich nutzlosen Streit zwischen den Ästhetikern verursacht hat; sodann das Mißverständnis der aristotelischen Ansicht von der μίμησις. Dieses letztere geht besonders den „bildenden" Künsten nach, deren Name allein schon in dieser Auffassung einen Wegweiser zu jenem Irrtum aufstellt; in geringerem Grade hat es sich der Poesie gegenüber geltend gemacht. Was die Musik anlangt, so war von jeher wenig damit anzufangen; aus ihrem Lager ist auch am frühesten Widerspruch laut

geworden. Nun ist es ja ein alter Erfahrungssatz der Kinderpsychologie, daß das Kind niemals oder nur widerwillig auf Nachahmung der natürlichen Form ausgeht, nicht so sehr aus technischen Gründen, weil sie ihm zu „schwer" ist (obwohl etwas dergleichen ohne Zweifel auch im Spiele ist), sondern weil es ihm einzig und allein um Mitteilung eines Eindruckes zu tun ist, zunächst an sich selbst (denn ein Publikum kommt noch kaum und erst in zweiter Linie in Betracht), um eine Ausdrucksform also, die es in seiner Weise, seiner intellektuellen Entwicklungsstufe gemäß, betätigt. Der scheinbare Naturalismus gewisser älterer Kunststufen, vor allem der vielberedeten südfranzösischen Jägerzeit, die hier ins Treffen geführt werden könnte, erscheint von da aus betrachtet als ein Mißverständnis, das vielleicht nur in einem übel angewandten Schlagworte wurzelt. Denn es scheint klar zu sein, daß der Ausdruck Naturalismus nur dann einen rechten Sinn geben kann, wo er als Kennzeichnung des Gegensatzes zu einer voraufgehenden, vergleichsweise „idealistischen" oder „manieristischen" Periode gebraucht wird, wie im 15., im 17. oder 19. Jahrhundert, wo es sich um eine Opposition der Ausdrucksmittel, der Technik im höchsten Sinne, um eine strengere Auffassung des visuellen Eindruckes, des unmittelbar geschauten Modells gehandelt hat. Jene sogenannten naturalistischen Umrißzeichnungen sind aber augenscheinlich Reproduktionen von Erinnerungsbildern, keineswegs „Studien nach der Natur", und sie unterscheiden sich von der einfachen schematischen Zeichnung nur durch größere Fülle und Sicherheit im Detail, weil dieses Detail eben aus bestimmten Gründen interessierte. Man hat wohl mitunter auch diese Erscheinungen auf eine besondere Organisation, auf größere Sehschärfe bei Wildstämmen und Jägervölkern zurückzuführen versucht; das ist neuerdings und, wie es scheint, mit vollem Recht von Fritz Schultze als Täuschung zurückgewiesen worden. Überall ist, wie beim Kinde, das Erinnerungsbild die Hauptsache, und daß unter gewöhnlichen Verhältnissen das Gedächtnisbild eines Schafes im Kopfe des Hirtenbuben schärfer und völliger determiniert sein wird als in dem eines Stadtkindes, ist wohl kein Wunder; der Prozeß seiner Reproduktion aber wird sich bei beiden in der nämlichen Richtung, in der gleichen Weise abspielen. Mit dieser Einsicht fallen denn auch alle jene Theorien über den Ursprung der Kunst, die deren Wesen gröberer oder feinerer Weise in eine falsch verstandene direkte „Nachahmung" setzen.

Es scheint also zum mindesten vom psychologischen Standpunkte aus notwendig (und es dürfte schwer sein, einen anderen aufzufinden), den Ursprung des Ornamentes, der von dem der bildenden Kunst überhaupt nicht

zu trennen ist, als ein psychisches Phänomen aufzufassen, das als solches keinen Anfangs- oder Endpunkt hat, somit außerhalb der Grenzen historischen Geschehens fällt und das heute geradesogut entspringt als vor den Tausenden von Jahren, die man nur immer als Alter der Menschheit angeben mag.

Genau das nämliche Problem hat die Sprachwissenschaft seit langem beschäftigt, und es scheint, als ob sie erst jetzt vor einer befriedigenden Lösung stünde. Den Ursprung der Sprache anlangend, ist auch hier eine Nachahmungstheorie aufgestellt worden, der neben anderen eine spiritualistische Auffassung, von Wundt mit dem etwas abschätzigen Namen der Wundertheorie begabt, gegenübergetreten ist. Wundt selbst hat in den ersten Bänden seiner Völkerpsychologie eine „Entwicklungstheorie" ausgebaut, die von dem allein möglichen psychologischen Standpunkt ausgeht. Denn wie in der Kunst kann es sich bei der Sprache ebenfalls nicht um mechanische Nachahmung, sondern um den Ausdruck eines „inneren" geistigen Geschehens, um die Entwicklungsform eines psychophysischen Phänomens handeln. Conze hat in jenem schon zitierten Aufsatz geistvoll und treffend auf diesen Zusammenhang von Sprache und Kunst hingewiesen und als „Ansicht eines Freundes, bei dem er gerne Aufklärung zu suchen pflege", folgende sehr der Überlegung werte Sätze mitgeteilt: „Als erster Anlaß auch zur bildenden Kunst erscheint mir ein produktiver Trieb des Menschen, ein Trieb nicht der μίμησις, des Nachbildens im gewöhnlichen Sinne, sondern ein Trieb, die in uns entstehenden und lebenden Phantasiebilder zu fixieren. Der kindliche Anfang ist nicht, sich vor einen Gegenstand hinzusetzen und ihn abzubilden, sondern die in der Phantasie lebende Vorstellung eines Gegenstandes oder einer Handlung aufzuzeichnen." Diese Anschauung berührt sich ganz nahe mit der oben entwickelten. Conze deutet noch den weiter zu verfolgenden Weg an; für ihn hängen Sprache und bildende Kunst an der Wurzel zusammen, und er hat die zweite in einer höchst prägnanten Formel als ein Sprechen in sichtbaren Formen bezeichnet, wie denn überhaupt jene kleine Schrift voll Anregungen aller Art steckt. In der Tat ist die zeichnende und plastische Gebärde, über deren große Rolle im Leben der Naturvölker wir den modernen Ethnologen sehr schätzbare Aufschlüsse danken, von der bildenden Kunst gar nicht zu trennen und eigentlich nur durch ihr flüchtiges Material unterschieden. Aus Gebärde und Laut, die enge und wesentlich zusammengehören, zweigen sich Sprache, Ton, Bild und Schrift, bildende und tönende Künste im weitesten Sinne ab, wobei nicht

vergessen sei, daß das Wesen der Kunst eines ist und jene logischen Einteilungen nach der Art der Ausdrucksmittel um so willkürlicher, scholastischer, zugleich unbestimmter werden, je mehr sie ins einzelne gehen.

Es sind das Gedanken, die nicht erst seit gestern gleichsam in der Luft liegen. Sie sind in Deutschland neuerdings besonders in zwei Schriften ausgesprochen worden, in unseres engeren Landsmannes F. v. Hausegger „Musik als Ausdruck" (1887) und, mit größerer philosophischer Schärfe, in des ebenfalls schon verstorbenen Konrad Fiedlers Abhandlung „Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit" (1889). Beide Männer haben sich auf ein spezielles Fachgebiet, jener auf die Musik, dieser auf die bildende Kunst, beschränkt und anscheinend voneinander keine Kunde gehabt. Auch kann man nicht behaupten, daß ihre Ansichten übermäßige Beachtung gefunden hätten. Jetzt ist ein süditalienischer Gelehrter, Benedetto Croce in Neapel, der sich schon in älteren Schriften als höchst origineller Kopf und in staunenswertem Maße mit deutscher Literatur und Wissenschaft vertraut erwiesen hatte, mit einem außerordentlich klar gedachten und geschriebenen Werke hervorgetreten, das in seiner Knappheit vielleicht nur hie und da etwas allzu dialektisch gefaßt erscheint. Croce knüpft zum Teil an jenen merkwürdigen und bedeutenden Ästhetiker seiner Heimat, G. B. Vico, an, den Goethe, ihn mit Hamann vergleichend, als einen jener würdigen Älterväter bezeichnet hat, die ihrer Nation vorleuchten, als seien hier „sibyllinische Vorahnungen des Guten und Rechten, das einst kommen soll oder sollte, gegründet auf ernste Betrachtungen des Überlieferten und des Lebens". Der Titel von Croces Buch: „Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale" enthält sein ganzes Programm, und auch der zweite Untertitel wird nach dem früher Gesagten nicht unverständlich sein. Croce hat in der Tat die äußersten Konsequenzen gezogen, und wenn man auch über manchen Punkt verschiedener Meinung sein wird, so muß ich doch bekennen, daß mir der eingeschlagene Weg zum Ziele zu führen scheint. Zum wenigsten dünkt mir, daß auf diesem Fundamente allein eine gleich der vielgeschmähten klassizistischen Ästhetik in sich völlig geschlossene und konsequente, aber auch mit den historischen Tatsachen zu vereinende Ästhetik möglich ist, allerdings nur im Sinne einer reinen Lehre von der Kunst und keineswegs als Teilgebiet irgendeiner sensualistischen Theorie.

Zwei Folgerungen, die sich aus diesem prinzipiellen Standpunkt ergeben, mögen noch rasche Erwähnung finden, weil sie sich auf die Grundlagen der

beiden zu Eingang erwähnten Theorien, Nachahmung und Technik, beziehen. Wenn das Wesen der Bildkunst nicht in die erste gesetzt werden kann, so fällt auch die ganze, ohnehin höchst subjektive und willkürliche Werttheorie, von der aus die vermeintliche Unvollkommenheit älterer Kunststufen statuiert wird, und die offenbar einen Bodensatz klassizistischer Anschauungen enthält. Noch in einem vor kurzem ausgegebenen dickleibigen Lehrgebäude, das sich selbst als Ästhetik des Realismus proklamiert, werden derartige Ansichten mit bedeutender Zuversicht vertreten. Es dürfte aber klar sein, daß das Wesen der Sache nicht von der Entwicklung der Kunstmittel ab-, nur mit ihr zusammenhängt; diese Entwicklung ist als rein geschichtliches Phänomen Gegenstand der historischen Forschung. Fiedler hat schon vor geraumer Zeit ganz ähnliche Gedankenreihen angedeutet.

Damit ist eine andere Frage, die nach dem Einflusse der Technik, innig verbunden. Als Quelle des künstlerischen Ausdrucks läßt sie sich nur durch ein Mißverständnis auffassen; als formgebend kommt sie kaum in Betracht, wohl aber unter gewissen Bedingungen, die auch historisch in langer Reihe zu belegen sind, als formändernd, wenn dieser Ausdruck auch etwas zweideutig und schielend sein sollte. Das Elementare daran ist der direkten Beobachtung noch zugänglich. Sully hat (in seinen Untersuchungen über die Kindheit) sehr lehrreiche Beispiele vorgebracht, wie die Muskelempfindungen der zeichnenden oder schreibenden Hand auf das Gebilde einwirken, und insoferne das Technische als Resultat erscheint, übt es allerdings entwicklungsgeschichtlich seinen Einfluß aus. So wird das anscheinende Paradoxon Michelangelos: „Si pinge col cervello, non colla mano" durchsichtig, wenn es auch in einem anderen Sinne gesprochen sein mag.

„Und Schlangenhaut als Wildengürtel prangt . . ."

Montaignes Indianerliedchen hat auf manchen Seitenweg verlockt. Seine klare Aussage ist nun einmal vorhanden; es handelt sich darum, ob wir ihr auch den rechten Sinn unterlegen, wenn wir sie allzu buchstabengläubig nehmen.

Bild und Ornament verschwimmen ineinander; und ihre Spaltung durch den Verstand ist ein praktisches Postulat, das nicht ihr Wesen trifft. Wie leicht das Kind zur Deutung seiner Kritzeleien zu bewegen ist, wissen wir; es frägt sich, ob nicht schon mit dem Ausdruck „Deutung" zu viel gesagt ist. Anderseits hat Hoernes sehr merkwürdige geschichtliche Beispiele dafür ge-

geben, wie „technische" Muster in Bilder umschlagen. Dem allem liegt die primitive Spielphantasie zu grunde, die ihre Wurzel in einen urtümlichen und wie es scheint unvertilgbaren Animismus und Anthropomorphismus senkt, der in allen Sprachen tiefe Spuren hinterlassen hat und nicht selten selbst dem wissenschaftlichen Denken noch anhängt. Die moderne Theorie der ästhetischen Einfühlung, die ohne Zweifel einen fruchtbaren Gedanken birgt, knüpft an diese Erscheinung an; und es leidet ja keinen Zweifel, daß die populärste und vielleicht ursprünglichste Form, sich das Kunstwerk zu eigen zu machen, die ist, es zu beseelen, zu verlebendigen, zu vergegenständlichen. Das läuft von den gefesselten Statuen ältesten griechischen Altertums, von den mit Leben und Bewegung begabten Bildsäulen im Palast des Alkinoos, in vielerlei Nuancen bis zum Epigramm und der Ekphrasis des Hellenismus, zur literarischen Floskel abblassend, kehrt mit verstärkter Kraft in den mittelalterlichen Mirabilien in Ost und West wieder, tritt in der bekannten Charakteristik Giottos bei Boccaccio zu Tage und steckt schließlich noch in dem eigentümlichen Atelierausdruck der Spätrenaissance, der „terribilità". Die künstlerische Terminologie alter und neuer, primitiver und vorgeschrittener Zustände ist dieses Dämonismus voll. Ob das Kind ein Dreieck als Zipfelmütze auffaßt, ob brasilianische Wilde gewisse Rauten- und Dreiecksmuster mit dem Namen des Schamschurzes ihrer Weiber belegen oder als hängende Fledermäuse auffassen, ist im Grunde dasselbe oder kann doch den nämlichen Ursprung haben, als wenn die Chinesen den griechischen Mäander als „Donnerband" bezeichnen oder wenn wir noch heute vom „laufenden Hund", vom „Eierstab", von der „Ranke", von „Schlangen- und Wellenlinien" reden. Auch die anmutige, in echt griechischem Fabuliergeiste erdachte Sage von der Entstehung des korinthischen Kapitäls gehört in diese Reihe. Es ist aber mit Recht gewarnt worden, von solchen poetischen Bildern und Gleichnisreden, einem Erbteil des sinnlich und naiv gegenständlich empfindenden Menschen, voreilig auf den Ursprung der Form zu schließen, wenn die Entstehung aus einem bestimmten Symbol und Bilde im Sinne der Transformationstheorie nicht ganz sicher zu belegen ist. Ist doch in gar vielen Fällen noch heute die Entstehung jener Terminologie aus dem poetischen Animismus volkstümlicher Märchenphantasie zu durchschauen. Und nichts anderes birgt sich gewiß auch hinter jenem Liedchen Montaignes. Wir dürfen nicht einmal sagen, der poetische Ausdruck verwandelt das inhaltsleere „Ornament" in das sinnlich anschauliche „Bild", er bemächtigt sich nur der Form in der Weise, in der sie allein in die naive Phantasie eingehen kann. So

wird es erlaubt sein, mit einem Ausruf Nietzsches, des erbarmungslosesten und weichmütigsten Spürers und Jägers allzu menschlicher Idole, zu schließen: „Was Wunder, daß der Mensch später in den Dingen immer nur wiederfindet, was er in sie gesteckt hatte!“ ‹1903›

Zur Literatur

A. Conze, Über den Ursprung der bildenden Kunst. In den Sitzungsberichten der k. preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1897, VIII.

B. Croce, Estetica come scienza dell' expressione e linguistica generale. Napoli 1902.

C. Fiedler, Schriften zur Kunst, herausgegeben von Marbach, Leipzig 1896.

E. Große, Die Anfänge der Kunst. Freiburg i. B. 1894.

A. Haddon, Evolution in art as illustrated by the life-histories of designs. London 1895.

F. v. Hausegger, Die Musik als Ausdruck. Wien 1887.

M. Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Wien 1898.

W. Preyer, Die Seele des Kindes. Beobachtungen über die geistige Entwicklung des Menschen in den ersten Lebensjahren. 4. Aufl. Leipzig 1895.

A. Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893.

E. Schultze, Psychologie der Naturvölker. Leipzig 1900.

K. von den Steinen, Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens. 2. Aufl. Berlin 1897.

H. Stolpe, Entwicklungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker. Deutsch in den Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien. 1892, XXII.

J. Sully, Untersuchungen über die Kindheit. Aus dem Englischen von Stimpff. Leipzig 1897.

K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. I. Band. Leipzig und Wien 1900.

K. Wundt, Völkerpsychologie. I. Die Sprache, Leipzig 1900.

Gespräch von der Bildniskunst

> Je gedankenfähiger Auge und Ohr werden, um so mehr kommen sie an die Grenze, wo sie unsinnlich werden: die Freude wird ins Gehirn verlegt, die Sinnesorgane selbst werden stumpf und schwach, das Symbolische tritt immer mehr an die Stelle des Seienden — und so gelangen wir auf diesem Wege so sicher zur Barbarei, wie auf irgendeinem andern.
> Nietzsche, Menschliches, Allzumenschliches I, Nr. 217.

Der Künstler — Der Literat

K.: Was halten Sie von diesem Blatt?

L.: Kurios — muß ich sagen, dieses in schärfster Beleuchtung vor einem Blätterdickicht auftauchende Brustbild eines Mannes — aber was rede ich? Das ist ja vielmehr eine Anweisung auf meine Phantasie, denn von diesem etwas puritanerhaft anmutenden Herrn ist mir ja nicht viel mehr als ein Drittel seines Antlitzes zu schauen gegönnt! Die ganze rechte Gesichtshälfte steckt im dicksten schwarzen Schlagschatten des breitkrämpigen Schlapphuts, so daß nicht einmal die Augen zu entdecken sind.

K.: Wissen Sie, wen das vorstellt? Es ist der Mann, dessen Name noch vor einigen Jahren die Welt in Aufregung gesetzt hat: Cecil Rhodes, gezeichnet von Mortimer Menpes, dem Ihnen wohlbekannten Mitarbeiter des Londoner „Studio".

L.: Kurios, sage ich zum zweiten Male, und mit mehr Überzeugung, denn es ist wirklich ein seltsames Künstler-Capriccio.

J.: Sehen Sie sich's noch einmal genauer an. Ich glaube, es steckt doch mehr dahinter als eine bizarre Freilichtstudie an einem Porträt.

L.: Ich kann Ihnen nicht ganz Unrecht geben; man meint den festen Blick dieser gar nicht vorhandenen Augen zu fühlen, und die allein sichtbare Hälfte dieses energisch gekniffenen Mundes deutet auf den Mann, der im rücksichtslosen Verfolgen großer Konquistadorenpläne kaum seinesgleichen hatte.

K.: Nicht wahr? Und diese wenigen Züge genügen dem Künstler, um mit seiner ganz auf den Gegensatz höchsten Lichtes und tiefsten Schattens gestellten Studie in uns den lebendigen Eindruck einer ganzen und geschlos-

senen Persönlichkeit hervorzurufen. Daß er die Mitwirkung unserer Phantasie in nicht gewöhnlichem Grade fordert, gebe ich Ihnen zu. Gerade darin scheint mir aber ein Reiz des Blattes zu liegen, das auch nicht mit einem primitiven Beschauer rechnet.

L.: Ich komme aber doch nicht völlig über den ersten seltsamen Eindruck hinweg, den dieses Porträt mit Anführungszeichen, das auf die Augen, „den Spiegel der Seele", absichtlich verzichtet, auf mich gemacht hat. Noch vor nicht langer Zeit hätte diese Bildnisstudie eines bekannten Mannes, öffentlich ausgestellt, Hohnlachen und Entrüstung eines wohlgesinnten Publikums, wenn nicht das Einschreiten der Polizei des sogenannten gesunden Menschenverstandes hervorgerufen. Jetzt sind wir allerdings schon etwas abgehärtet.

K.: Sie sagen das mit einer so eigenen Betonung und ehemals saßen Sie doch zu oberst auf dem Berg! Aber denken Sie doch an gewisse Tendenzen im modernen Zeichenstil, die sich aus dem Impressionismus heraus entwickelt haben, an Vallottons Schwarz-Weißköpfe, oder an die Linienstudien eines kecken Parisers, wie Forain, die wir neulich zusammen angesehen haben. Erinnern Sie sich an das Capriccio des pauspackigen Kindes, dessen Vollmondgesicht ohne jede Innenzeichnung, lediglich durch den Umriß wiedergegeben war? An ähnliche Allotria im „Simplizissimus" und so weiter?

L.: Oder Rodins Balzac? Aber das ist doch eher eine freie Phantasie über eine historische Persönlichkeit, wie etwa der Molière Houdons.

K.: Gewiß, aber jenes Momentbild des Romantikers, das der Künstler hinstellen wollte, in dem die individuellen Züge sich in der uns umflutenden Lichtatmosphäre aufzulösen scheinen, steht unserem Zeichner doch erheblich näher als die malerisch gedachte, aber doch in jedem Detail fest und scharf umrissene Büste.

L.: Nun ja, und es ist das Recht des Dramatikers gegen die historische Person. Aber hier, beim Porträt eines Zeitgenossen, der vor uns im Licht gewandelt ist . . .?

K.: Und da sind wir bei der Frage, die uns schon öfters uneins gefunden hat. Was ist denn eigentlich ein Porträt? Was verlangt denn eigentlich ein Porträt? Was verlangt denn das Publikum von den Künstlern? Die sogenannte Ähnlichkeit, einen höchst unbestimmten Begriff, der uns oft zur Verzweiflung bringt, um so mehr, als er sich mit der Forderung nach der Schönheit — dieser tyrannischesten aller Ideen — zu verschwistern pflegt.

Es handelt sich also um die — für einen bestimmten Umkreis — möglichst vorteilhafte Repräsentation des betreffenden Gutmanns oder Gutweibes. Das ist auch das alte Klagelied intelligenter Photographen. Erst neulich sprach ich mit einem solchen ehrlichen Mann, der sich übrigens längst von dem Fach zurückgezogen hat, weil es ihm zum Ekel ward, den kruden Naturalismus seiner Camera mit linden Retuschen zu verkleistern und jene scheußlichen, gallertartigen, durch und durch verlogenen Produkte zu liefern, die in den Schauläden der gesuchten Firmen das Entzücken des lieben Publikums sind.

L.: Da streckt also im Grunde das uralte Inventarstück ästhetischer Spekulation, das halbwahre Thema von der gereinigten, das heißt verbesserten Natur, sein Eselsohr heraus.

K.: Wobei dem Künstler wohl die anmutige Rolle der Putz- und Waschfrau zufällt?

L.: Ich weiß, daß Sie bissig werden wie alle Künstler, wenn man auf diese Wissenschaft zu sprechen kommt — und ihr habt sie doch selbst theoretisch wie praktisch mitbegründen helfen! Aber den Ästhetikern selbst ist gerade das Porträt immer zweideutig und verdächtig vorgekommen, und man merkt ihnen meistens an, daß sie es aus dem Tempelbezirk ihrer Kunst am liebsten ganz hinausweisen möchten. Da liegt auch ein ästhetischer Hase im Pfeffer — einer von den manchen.

K.: Sicher gehört der Künstler — als Mensch — sehr oft selbst zum Publikum. Aber sobald er Künstler ist, produziert, steht er doch mit seiner ganzen Denkweise auf dem jenseitigen Ufer. Was das Publikum, der Besteller mit Sipp- und Magschaft, von dessen Beutel er ja leider Gottes meist abhängt, von ihm fordert — und ich will ja auch diesem Standpunkt nicht das Recht bestreiten —

L.: Troppa bontà Sua!

K.: Padronissimo — was also zum mindesten im Porträtfach verlangt wird, das kommt für ihn, mein' ich, erst in zweiter Linie, oder sagen wir, Ähnlichkeit und Idealisierung haben für mich eine andere Bedeutung, die auszudrücken mir freilich nicht leicht wird.

L.: Vielleicht verstehe ich Sie. Lassen Sie mich wenigstens versuchen, bei Ihrer Gedankengeburt die weise Frau zu spielen. Das Publikum will „Ähnlichkeit" und „Schönheit", beides sehr variable Faktoren, je nach den gerade geltenden Begriffen. Die Ähnlichkeit bedeutet ihm eine Tratte auf die Identifizierung des Bildes mit einer, wie tägliche Erfahrung zeigt, meist

wenig exakten, häufig aus insignifikanten Zügen unter recht oberflächlicher Erfassung der äußern Form aufgebauten „Wirklichkeit" von Bruder Hans und Schwester Grete — oder mit seinem höchst souveränen Begriff eines berühmten Zeitgenossen oder Vorfahren. Was die Schönheit anlangt, so hält es sich dem Künstler gegenüber an das Wort Tassos, wenn es auch nie was davon gehört haben sollte, und sein Gefallen, das aus den mannigfachsten Unwägbarkeiten entspringt, kann ihm eben nicht wegdisputiert werden. Für den Künstler scheint die Sache wesentlich anders zu liegen. Er hat nicht das sozusagen historische Interesse des Laien an der einzelnen Persönlichkeit, diese ist ihm vielmehr ein Problem seiner Kunst, mit deren speziellen Mitteln auszumachen — ich glaube, es ist eine der gefährlichsten unter den gefährlichen Analogien, wenn man ihn „Psychologie" treiben läßt. Es ist sicher schon ein Hinüberdenken über die Sache, wenn man den visuellen Eindruck für ihn ein Symbol der Psyche seines Modells sein ließe. Es ist vielmehr sein Erlebnis, das er nur als sein persönliches Eigentum interpretieren, das heißt zum Ausdruck bringen kann. Das Publikum bleibt beim Eindruck stehen, der Künstler, sofern er Künstler sein will, muß zum Ausdruck fortschreiten, zur Manifestierung seiner eigenen selbstherrlichen Persönlichkeit — vorausgesetzt, daß er eine hat, was eben nicht immer der Fall ist. Die Ästhetik des Publikums, wenn man schon den — in diesem Falle übrigens passenden — alten Namen akzeptieren will, wäre dann Eindrucksästhetik, die des Künstlers in polarem Gegensatze dazu Kritik des Ausdrucks. Der ersten fällt ersichtlich ein viel weiteres Gebiet zu als der zweiten, denn die Kunst ist nur ein Kapitel darin.

K.: Und der Kritiker? Ist er nicht wie Buridans Grauchen dann zwischen beide gepflanzt?

L.: Unhöflich, aber nicht unrichtig bemerkt. Übrigens, bilde Künstler, rede nicht! — Ihr seid häufig genug zwischen beiden Krippen zu finden.

K.: A nos moutons, mein Herr! Wollen Sie nicht gleich sagen, der Künstler bildet im Porträt sich selbst? Ich wäre aufgelegt, Ihnen beizustimmen.

L.: Nun, würde sich damit nicht die allbekannte Tatsache erklären, daß derselbe Mensch, von verschiedenen Künstlern gemalt, zumeist sehr verschieden aussieht? Das hat schon ein alter Theoretiker wie Filarete als aufgeweckter Florentiner gemerkt.

K.: Ich erinnere mich mit vielem Vergnügen eines Bildchens von Lawrence, das ich irgendwo gesehen habe. Es „stellte" unsern guten Kaiser Franz „vor" — ist übrigens nicht eine allerliebste Zweideutigkeit in diesem

Ausdruck? — er sah aber einem englischen Lord vom Lande zum Verwechseln ähnlich. Aber spinnen Sie Ihren Faden fort, ich sehe es Ihnen an, daß Sie noch viel Flachs auf Ihrer Spindel haben.

L.: Wohl, Sie haben es aber dann auf dem Gewissen, wenn ich ins Schulmeistern gerate! Soweit scheinen wir ja einig geworden zu sein, daß der Künstler von einem optischen Eindruck, einem „Äußeren", dem gemeinen Sprachgebrauch nach, ausgeht; ob und wie er durch seine höchst persönliche Bearbeitung desselben zum „Innenleben" des „Andern" zu gelangen vermag, also vom „Phänomen" aus, mit den alten Philosophen zu reden, zum „Noumen" ist ein sehr stachliges Problem, das wir, da die Schauer der Metaphysik uns anwehen, beiseite stellen wollen. Das Publikum, und das ist eben der „andere", hält sich aber bei diesem „Äußeren", wie es ihm jetzt durch den Künstler überliefert ist, sehr wenig auf, es will hinter die „Form" dringen, „Stoff", „Inhalt" haben, oder wie man diese Kategorien sonst heißen will. Je leichter ihm das gemacht wird, desto lieber ist es ihm. Wohl ein wesentlicher Grund des Widerstrebens gegen alle Neuerungen, die eben die gewohnte Art der Betrachtung erschweren. Denn nicht das Porträt als Ausdruck und Mitteilung einer künstlerischen Persönlichkeit ist ihm die Hauptsache, sondern der reale Mensch, der quasi dahintersteckt, der ihm nach ganz bestimmten Richtungen hin bekannt und vertraut ist, sein Gefühl in bestimmter Weise anregt, pro und contra. Gerade so wie der Primitive hinter den Spiegel guckt, um das Spiegelbild zu finden. Das Porträt eines Herrn X. läßt die meisten Leute kalt, wenn sie an ihm keine persönlichen Vorstellungen und Gefühle wie an einen Kleiderhaken aufhängen können. Ist Herr X. kein persönlicher Bekannter oder keine Tagesgröße, so kann er interessant werden, wenn er zum mindesten ein hübscher Mann ist; hat ihn aber etwa die Natur stiefmütterlich behandelt, so muß entweder der Reiz des Häßlichen besonders wirksam sein oder der Maler muß schon mit besonderen Kraftmitteln arbeiten, um das Bildnis wenigstens von der Seite der sogenannten „packenden Lebenswahrheit" her zugänglich zu machen. Und das ist dann das uralte, primitivste und populärste Kunsturteil, das von Myrons Kuh und den Trauben des Zeuxis her durch alle Zeitalter, gleichviel ob „idealistischer" oder „realistischer" Gesinnung in unzähligen Variationen abgeleiert wird — Sperlingskritiken haben sie die Weimarer Freunde genannt.

K.: Und der Künstler, von dem eigentlich zuerst die Rede sein sollte, wenn von Herrn X. die Rede ist, verschwindet dabei in der Versenkung — aber es ist eben nicht der gemalte Herr X., das Werk und sein

Autor, sondern, wie Sie gesagt haben, der wirkliche X., um den sich die Sache dreht.

L.: Durch das fortwährende Kunstgerede sind indessen heute die wenigsten Leute mehr naiv und ehrlich genug, zuzugeben, daß sie in einer Landschaft nicht mehr als eine Aussicht von ihrem Kirchturm sehen, figürlich und unfigürlich gesprochen.

K.: Da kann ich Ihnen mit einer drolligen Anekdote aufwarten. In das Bureau eines berühmten Rechtsanwaltes kommt eine Dame. Über dem Tische des Juristen hängt eine Kopie von Böcklins Toteninsel. Beim Weggehen wirft die Dame einen langen Blick darauf und meint mit einer Miene, in der sich die Erinnerung an vergangene Sommerfreuden spiegelt: Welch schöne Ansicht von Helgoland! Der Advokat ist so perplex, daß er bloß mit einer stummen Verbeugung antworten kann. Gleich darauf besucht ihn ein befreundeter Bankier, dem er das Erlebte erzählt. Der schüttelt sich vor Lachen und ruft: Zu einfältig! Jeder Mensch sieht doch, daß das Capri vorstellt!

L.: Nun, das Geschichtchen braucht nicht erfunden zu sein! Alle bildende und redende Kunst, sagt man, war ab ovo Mitteilung und geht ihrem Wesen nach von ihr aus, was Wunder, daß der naiv empfindende Mensch vor allem den Stoff der Mitteilung aufnimmt, wie er sie eben versteht, und die Form des Berichtes, und was damit zusammenhängt, den Berichtenden selbst, vergißt und vernachlässigt. Es sind eben zwei Standpunkte, auf der wie in jeder echten Tragödie, jeglicher in seiner Weise recht hat, der Laie wie der Künstler. Im Grunde ist die ganze Kunstgeschichte nichts als ein Kampf dieser beiden Anschauungen, wo eine die andere verketzert und ins Unrecht zu setzen sucht, und da das doch auf die Dauer nicht geht, eine Stufenleiter von Kompromissen. Schließlich ist die Ansicht, die einmal ein bedeutender Künstler geäußert hat — ich bin nicht sicher, ob es nicht unser Grillparzer war — gar nicht so paradox: nur der Künstler selbst könne sein Werk ganz, als Künstler nämlich, beurteilen. Denn dem fremden Kunstwerk gegenüber ist er unausweichlich in irgendeinem Winkel seiner Seele „Publikum", „Laie". Wie seltsam, fast möchte ich das anrüchige Wort pathologisch gebrauchen, berurteilt derselbe Grillparzer den Künstler Weber? Und so meine ich, der Künstler ist eben immer ein wenig in der Lage des Apelles, der hinter seinem Bilde versteckt auf die Urteile der Beschauer lauscht. Der draußen steht, sieht die bemalte Leinwand als eine Tafel an, auf der er seine Gedanken und Meinungen aufschreiben kann.

K.: Das tut aber der Künstler nicht minder, und so scheint der Unterschied wieder aufgehoben zu sein?

L.: Ja und nein; freilich ist für den Künstler sein Werk die Projektion seines eigenen Ichs; aber der große Unterschied ist, daß er in sinnlichen Formen darstellt. Ihm ist das, was auf der Leinwand steht, das Wirkliche und Wesenhafte, weil es seine Tat ist, während der Beschauer gerade dies sein Eigentum sozusagen auflöst, verflüchtigt.

K.: So daß in dem Cant, in dem Sie sich manchmal auszudrücken lieben, der Künstler gewissermaßen auf dem Standpunkte des philosophischen Idealismus stünde, während das Publikum wohl den naiven Realismus (so nennen Sie's wohl) verträte, der an der Welt als einem Ding außerhalb seiner Haut festhält, das der Künstler nur „nachzuahmen" hat. Aber sehen Sie sich vor, in dem Punkte sind wir vom Handwerk alle einig, daß wir uns die lebendige Welt da draußen nicht wegeskamotieren lassen!

L.: Darüber wäre wohl einiges anzumerken, aber ich kenne Sie leider als unverbesserlich und unbelehrbar. Dessenungeachtet und trotz Ihres boshaften Wortspieles, das Ihnen die Manen des ehrwürdigen Kant verzeihen mögen — ei, leugnen Sie's nur nicht! — will ich Sie doch auf diesem mutwilligen Einbruch in philosophisches Gebiet festhalten. Ich erinnere mich eben einer sehr scharfsinnigen Abhandlung, die ich vor kurzem gelesen habe, weil sie gerade an die von uns erörterten Fragen rührt. Ihr Autor, auf den sich, ein seltener Fall, die philosophische Veranlagung vom Vater her vererbt hat setzt sich nämlich vor, die verschiedenen Auffassungsweisen, die das Kunstwerk zuläßt, zu zergliedern. Er geht von einem geschickt gewählten historischen Beispiel aus, dem Gegensatz zwischen Bilderverehrer und Bilderstürmer. Es ist ja klar, daß für den ersten das Bild nur ein Abgebildetes ist, das einen geistigen Inhalt vermitteln soll; für den zweiten nichts als ein Abbildendes, ein Bildwerk, in dessen toten Stoff ein Göttliches zu verehren, hinter dem ein Geistiges zu suchen, Lästerung ist. Dieser Gegensatz ist nicht bloß ein einzelnes historisches Ereignis. Wir beginnen alle sozusagen auf dem Standpunkt des Bilderverehrers; für den Knaben kann ein Stock das Reitpferd, dem Mädchen ein Stück Holz das Wickelkind „vorstellen". Bei fortschreitender Entwicklung pflegt dieses rohe Symbol so wenig zu genügen, als das Brettidol dem Griechen späterer Zeiten genügt hat. Um diesen Prozeß der „Entbildung", wie ihn unser Forscher nennt, aufzuhalten, bedarf es immer stärkerer Anlehnung an die Erscheinungsweise des natürlichen Objekts, d. h. der Steigerung der Ähnlichkeit.

K.: Ich verstehe. So wird der Stock zum Stecken- und Schaukelpferd und das Stück Holz schließlich zur Puppe mit beweglichen Augen und künstlicher Stimme, mit allem Raffinement moderner Spielzeugtechnik, deren unsere Kinder so bald überdrüssig werden, weil ihrer Phantasie und Spiellust gar zu wenig Raum gelassen ist. Wie gerne kehren sie zum holzgeschnitztesten Bauerntand zurück! Neuestens folgen ihnen, und gewiß mit Recht, die modernen Künstler, die sich mit dergleichen befassen, auf diesem Wege. Ich glaube, von hier aus wäre mancher Ausblick zu gewinnen.

L.: Um so mehr, als diese rückläufige Bewegung ganz im Wesen unserer modernen Kunst liegt. Aber erlauben Sie mir, den Gedankengang unseres Philosophen noch weiter zu verfolgen, ihn nach meiner Weise frei paraphrasierend. Auf dem einen Standpunkte haben wir also die Kunstauffassung einzelner wie die ganzer großer Perioden, die man wohl idealistisch zu nennen pflegt ...

K.: Und auf dem anderen der Bilderstürmer die sogenannte realistische bis in ihre äußersten Konsequenzen? Das scheint mir denn doch ein arger Widerspruch.

L.: Verstehen wir uns nur recht! Was bedeutete dem „Bilderstürmer" das Bildwerk? Für ihn, der dessen geistige Ansprüche ablehnt und perhorresziert, ist es nichts weiter als Materie, die Form gewonnen hat, durch den Künstler, dessen Tätigkeit ihm allerdings als Förderung des Götzendienstes bedenklich und schädlich erscheint. Aber denken Sie daran, daß die Künstler das Hineindeuten, das Hindurchsehen sozusagen durch ihr Werk fast immer mit Unwillen ertragen haben. Denken Sie an die Reaktion gegen Anekdotenwesen und Geschichtserzählung, gegen alles, was hinter der Leinwand gesucht wird. Schon der Titel des Kunstwerkes gehört eigentlich dazu, weil er gleich ein Programm für den Beschauer enthält. Böcklins Bilder sind fast alle von Kunsthändlern getauft, die das Publikum gut kannten und recht wohl wußten, was ihrem Geschäft zuträglich sei. Schon der alte, grundehrliche Giambologna hat es gutmütig geschehen lassen, daß sein gelehrter Freund Borghini eine seiner berühmtesten Gruppen dem Publikum mit einem antiquarischen Modenamen mundgerecht machte. Gegen die Literatenscheidung von Idee und Form haben sich die Künstler im Grunde immer gesträubt, weil sie deutlich fühlten, daß hier etwas mit der Natur ihres Schaffens nicht stimmen wollte — wenn sie auch als Theoretiker ganz anders sprechen mochten.

K.: Sie steht auch gewiß mit dem Produzieren im Widerspruch. Ich laufe doch nicht mit einer „Idee" im Kopfe herum, die ebenso gut jeder andere hat und vor meinem Bilde auch zu haben glaubt, und die ich nur, weil ich mein Handwerk gelernt habe, in irgendeinen Stoff säuberlich zu übertragen hätte! Über diese unsinnige Scheidekunst habe ich mich schon auf der Akademie geärgert! Mir fallen dabei auch alle die guten Künstleranekdoten ein, von der persiflierenden Antwort Michelangelos auf die neugierige Frage eines Bekannten, wie er denn seine göttliche Nacht aus dem Stein herausgeholt habe, bis zu den Faber-Bleistiften unseres lieben Meisters Schwind.

L.: Und so wären wir wieder glücklich bei Herrn Publikus als Widerpart des Künstlers. Der eine mit seinem ewigen Hinüberdeuten über das Bild, der andere, der sich ärgert, wenn ihm sein Eigenstes und Innerstes damit wegeskamotiert wird. „Das ist eine von den alten Sünden, sie meinen, Rechnen, das sei Erfinden."

K.: Gut, aber vergessen Sie den bedenklichen Gegenreim aus dem gleichen Brevier nicht: „Und weil ihre Wissenschaft exakt, so sei keiner von ihnen vertrackt!" Paßt das nicht doch am Ende auf Ihren philosophischen Gewährsmann? Mir ist wenigstens alleweile die Fähigkeit abgegangen diesem Hintenherumdenken um die lebendigen Dinge einigen Geschmack abzugewinnen.

L.: Da tun Sie ihm wirklich unrecht! Haben Sie den kleinen Aufsatz erst gelesen, so wird ihnen zwar seine Auffassung vielleicht nicht sympathischer sein, denn sie liegt zu abseits von ihrem „gegenständlichen" Denken, aber Sie werden sie doch billiger beurteilen — zumal bei Ihrer Neigung zur Theorie, die Sie selbst, wenn auch etwas widerwillig, zugeben. Übrigens heißt ja Theorie bei den Griechen Schauen und schlägt also in Ihr Geschäft! Aber lassen wir das, es gibt ein Feld, so voll des konkretesten Lebens als nur möglich, auf dem wir eben deshalb, wenn auch von ganz verschiedenen Ausgangspunkten her, oft und gern zusammentrafen, die Historie! Ich wollte Sie schon früher an das Mittelalter erinnern, als die Zeit, in der, allgemeiner Annahme nach, die symbolische, über das Bild hinausgreifende Auffassung die Oberhand zu haben scheint. Gleich einem Stoiker des Altertums, aber ganz im Geiste dieses Mittelalters proklamiert Dante Poesie, wie Kunst überhaupt als eine Art symbolischer Sprache für eine höhere, den Sinnen nicht zugängliche Wahrheit.

K.: Zugegeben. Wie triumphiert aber der Künstler in ihm über seine

Theorie! Ich erinnere mich recht wohl seiner Kanzone, deren Worte: chi pinge figura, se non può esser lei, non la può porre, mir ganz aus einer Künstlerseele herausgesprochen erscheinen. Liegt da nicht der Schlüssel zu dem, wovon wir sprachen, daß Impression und persönlicher Ausdruck nicht zu trennen, Scheidung in Inhalt und Form ein Schemen aus der „Laienästhetik" ist?

L.: Täuschen Sie sich aber nicht darüber, daß dies eine moderne Deutung ist, der Dante schwerlich Beifall zollen würde; auch seine berühmte Aussage über den neuen Stil im Purgatorio ist ja nicht im modernen Goetheschen Sinne zu verstehen. Er hat seine Meinung, die eines echten Scholastikers, im Kommentar zu jener Kanzone auch ganz klar ausgesprochen. Aber gerade dieser Convito, die merkwürdigste Postille eines großen Dichters zu seinen eigenen Werken, scheint allerdings zu beweisen, wie die „Laienästhetik" (die in diesem Falle allerdings die der Kirche ist) den Künstler zwingt, sich selbst zu verleugnen. Hat man nicht die großen Fenstergemälde der gotischen Dome mit Recht gemalte Predigten genannt? Überwuchert und meistert nicht das Spruchband mit seinen dogmatischen und moralischen Ansprüchen förmlich das Bild?

K.: Und doch läßt es sich im Grunde so wenig meistern, wie in Dante selbst der Poet, fast möchte man sagen wider Willen, das Feld behauptet. Wie oft habe ich in französischen Kathedralen an das alles denken müssen! Selbst mit bewaffnetem Auge vermag man kaum diese erbaulichen Sprüche, ja die frommen Bilder selbst an diesen himmelhohen Glastapeten zu erkennen. Mußten nicht in der Zeit, da sie entstanden, diese gemalten Predigten eigentlich ihren Zweck verfehlen? Die Leute hätten ja die Augen des alten Lynkeus haben müssen. Wahrhaftig, ich muß die Selbstverleugnung dieser alten Mönchskünstler bewundern; sie waren darin nicht weniger groß als die griechischen Bildhauer, die die Rückseiten ihrer Giebelfiguren, die doch kein Mensch mehr zu Gesichte bekam, so sorgfältig ausführten wie die Vorderseiten. Aber was Selbstverleugnung! Bildet der Künstler nicht zuerst und zuletzt für sich selbst, nicht fürs Publikum? Tut er sich nicht selbst vor allem genug, so muß er ja seinem eigensten Wesen untreu, ein Schelm werden. Sie zucken die Achseln; nun, mit Ihren gewissen Sozialtheorien haben Sie mich oft genug geärgert. Aber lassen wir das und sagen Sie mir, was bleibt denn von Ihren gemalten Predigten im Grunde übrig für alle, die nicht Teleskop-Augen haben — doch wohl der mächtige dekorative Eindruck, das entzückend herbe Linienspiel dieser kolossalen transparenten Teppiche, und das

ist doch sicher etwas rein Künstlerisches? Im Dante hat der Scholastiker den Poeten doch nicht erschlagen können, weil er mit seiner eigenen Person, mit seinem Haß und seiner Liebe in seiner Figur drinnen steckt, und darum behaupte ich, seinen Kommentaren — die ich übrigens nie habe lesen mögen — und aller Philologie, meinetwegen auch der Grammatik zum Trotz, meine Auslegung, ob sie nun modern ist oder nicht. Ich habe auch nie verstanden, wie man an der Realität der Beatrice hat zweifeln können; ein echteres Jünglingsbuch als die Vita nuova, gerade in ihrer idealischen Überspannung, gibt es ja gar nicht.

L.: Nun, Sie wissen, daß ich in der Bewunderung dieses „goldenen Büchleins" mit Ihnen eines Sinnes bin. Aber lassen Sie uns noch einmal auf unser Porträtthema zurückkommen. Auch dem Zeitalter Dantes pflegt man ja das Porträt, wenigstens wie wir es verstehen, abzusprechen; ich weiß doch nicht, ob zu Recht.

K.: Ich gestehe, daß mich die Kunst des Mittelalters — trotz meiner Ihnen wohlbekannten historischen Velleitäten — immer lediglich von ihrer dekorativ-künstlerischen Seite her interessiert hat, also im selben modernen Sinne, den Sie in meiner Auslegung Dantes finden. Und ich bilde mir dennoch ein, daß sie besser ist als die der vielen Myopse, die an der „Commedia" herumgeschnoppert haben! Was ich indessen aus dem Mittelalter an sogenannten Porträts zu sehen bekommen habe, auf Siegeln etwa oder in Abbildungen von Handschriften, das war mir häufig zugänglich und erfreulich durch die feine künstlerische Linie, aber Porträts, wenigstens was wir darunter verstehen, schienen mir nicht darunter zu sein. Sie müßten denn Anweisungen auf die Phantasie des Beschauers sein (um Ihren Ausdruck zu gebrauchen), der sie erst aus seiner individuellen Erfahrung auszufüllen hat. Aus einem solchen noch so vortrefflich stilisierten Kartenkönig einen lebendigen Menschen und Herrscher herauszulesen, ist allerdings keine Kleinigkeit.

L.: Macht Ihnen aber jetzt noch jedes Kind vor, wenn es darauf ankommt. Denken Sie nur an unser altes Beispiel vom Steckenpferd und der Puppe. Ist das nicht ein ganz ähnlicher seelischer Vorgang?

K.: Ich kann Ihnen nicht widersprechen. Aber ich sehe nicht, wo Sie hinaus wollen.

L.: Pazienza! Lassen Sie mich weiter sokratisieren. Ereignet sich nicht, was unser Philosoph den Prozeß der Entbildung nennt, auch im Laufe dieses „Mittelalters"? Der Kartenkönig, wie Sie wenig respektvoll zu sagen beliebten, genügt auf die Dauer eben nicht, man beginnt ihn ganz leise zu in-

dividualisieren, der lebendigen Erscheinung anzunähern, um das Symbol, das Leben, das sonst zu entfliehen droht, festzuhalten. Dabei laufen denn ganz seltsame Sachen unter, wie in Italien, das sich stets nach seiner glorreichen antiken Vergangenheit zurücksehnt, so zum Exempel, wenn Friedrich II. oder die Freunde Petrarcas, die Carraresen von Padua, sich hinter römischen Masken verstecken, die dem Kostüm ihrer Zeit so wenig entsprachen als ihrer individuellen Erscheinung.

K.: Was auf die Thorwaldsenzeit gleichfalls anwendbar wäre.

L.: Ganz richtig, und wer bürgt dafür, daß sich das Gleiche nicht morgen wiederholt. Wir scheinen auf dem besten Wege dahin. Aber von diesen Zwischenspielen wollte ich nicht sprechen. Gerade Petrarca weist uns ja schon in das neue Jahrhundert hinüber, in dem das realistische Bildnis ganz und unbezweifelbar da ist — daß ihm manche Eierschale hängen geblieben ist, tut nichts zur Sache. Vor einem flandrischen Porträt oder einer Quattrocentobüste braucht der Beschauer ja tatsächlich kaum mehr eine Phantasieanleihe zu machen; der Künstler hat ihm vollständig das Heft aus der Hand genommen. Was früher ein populäres und primitives Verhalten im Kunstwerke suchte und fand: das unmittelbare Leben — erinnern Sie sich übrigens, wie Giulio Romano noch im „Wintermärchen" Shakespeares zu einer Märchenfigur wird? — das stellt jetzt ein Kapitel naturalistischer Künstlertheorie vor, die das Bildwerk am liebsten bis zu jenen äußersten Grenzen führen möchte, wo die Kunst aufzuhören scheint.

K.: Ich errate, woran Sie denken, an jene Wachsplastik mit naturalistischer Bemalung, natürlichen Haaren und Stoffen; das Schreckgespenst, das die Ästhetik stets den Künstlern vor Augen stellt.

L.: Mag sie heute sein, was sie will, Panoptikumeffekt oder Friseurladenkunst, einerlei, sie hat eine höchst bedeutende Vergangenheit hinter sich: von den cerae der Römer, denen die romanischen Sprachen ja geradezu den Ausdruck für die Miene entlehnt zu haben scheinen, bis ins Empire, und die Biedermaierzeit, wo die demokratische Daguerreotypie dieser alten höfischen Kunst das Lebenslicht ausgeblasen hat. Und bedeutende Künstler, anonyme wie solche von Namen und Ruf, haben sich ihr zu widmen nicht verschmäht. In jedem Falle ist sie ein klares Zeugnis für das Bestreben, die Erscheinung so sinnenfällig als möglich hinzustellen, und für die Renaissance ist die plastische Modellierung, das rilievo, die Hauptsache!

K.: Es war mir immer sehr merkwürdig, wie Lionardo, der die Wirkungen vollen freien Sonnenlichts so gut gekannt und studiert hat wie nur

ein Moderner, dessen Ausnützung in Praxis und Theorie auf das entschiedenste widerrät. Er will nichts davon wissen, weil es alle Details auflöst und die Gesichter flach wie Bretter macht.

L.: Mit dem, was ihm und seiner Zeit am Herzen lag, vertrug es sich auch nicht, und als wahrhaftiger Künstler, dem es mit seiner Sache Ernst war, konnte er auch gar nicht anders raten.

K.: Was die nachfolgenden Maler nicht abgehalten hat und auch nicht abhalten durfte, auf den Wegen, die er von ferne gezeigt hat, weiter zu gehen. Schließlich haben dann die Impressionisten die letzten Konsequenzen gezogen. Heute wandelt ja selbst die Plastik schon auf diesen Pfaden, und so abenteuerlich die Versuche eines Trubetzkoi oder Medardo Rosso sich ausnehmen, sie haben zweifellos ihre ernste Seite.

L: Und so hielten wir denn abermals bei unserem Cecil Rhodes, an dem Punkte, wo das Individuum, das die Renaissance in möglichst fest geschlossener Form zu überliefern trachtete, in Gefahr gerät, sich in das universelle Medium von Licht und Luft zu verflüchtigen. Der selige Bürgermeister Petersen in Hamburg hat recht gut gewußt, warum er sein von Liebermann gemaltes Bildnis hinter einem Vorhang verschwinden ließ.

K.: Halt, mein Freund, Sie verspüren, scheint mir, Lust, unter die „Kunstrichter" zu gehen.

L.: Mit nichten. Aber sagen Sie, hat es nicht wirklich den Anschein, als ob wir hier den Umschwung auf eine frühere Stufe mitmachten? Sollten wir einem neuen „Mittelalter" zutreiben? Seit dem Empire kracht ja die alte Gesellschaftsordnung Europas ohnehin in allen Fugen. Schon macht man uns mit einer neuen „Barbarei" bange, die über uns hereinbrechen könnte, wenn die in toller Hast ausgebeuteten Steinkohlenreviere der Erde erschöpft sein werden. Auch die Kunsttheorie treibt seltsame Blüten. Neulich habe ich den Ausspruch eines Wortführers der Modernen gelesen — irre ich nicht, so war es Schultze-Naumburg — der klipp und klar verkündete, ein Porträt brauche gar nicht „ähnlich" zu sein, und ein vielgelesener englischer Kunstkritiker bekennt ganz unverblümt, daß er an einer Statue ohne Kopf diesen nur selten vermisse, ja daß ihn dieser als „over-expression" störe.

K.: Ich kann Ihnen wieder mit einem Histörchen aufwarten, das vielleicht Wasser auf Ihre Mühlen leitet. Vor einiger Zeit hatte ein reicher Yankee bei einem in Paris lebenden Schweizer Maler das Bildnis seiner Frau bestellt und es dann zurückgewiesen, weil es ihm zu wenig „ähnlich" erschien. Es kam zum Prozeß. Wissen Sie, was die beiden als Sachverständige

berufenen Porträtisten, beide Maler von Ruf, ausgesagt haben? Sie kamen zu demselben Schluß, zu dem wir vielleicht auch gelangt wären — daß eine von zehn Malern dargestellte Person zehn Porträte erhalten würde, die untereinander sämtlich verschieden wären und doch, nämlich vom Standpunkte des Künstlers aus, dem Modell in irgendeiner Weise glichen. So gaben sie eigentlich die sehr bemerkenswerte Definition, die wir auch schon im Laufe unseres Gesprächs gestreift haben, daß die Ähnlichkeit in der künstlerischen Interpretation des Individuellen liegt. Daß man dieses Urteil in der Stadt der Blagueurs weidlich glossiert hat, können Sie sich denken.

L.: Zweischneidig ist die Sache immerhin, denn jeder Stümper hätte dann ein leichtes Spiel, sich auf diesen Kanon auszureden, auf seine „Individualität" zu pochen, wenn sie auch, künstlerisch genommen, gar nicht vorhanden ist! Wer kann es auch schließlich den Leuten verdenken, wenn sie für ihr gutes Geld das verlangen, was ihnen eben zuerst am Herzen liegt? Schultzes Satz ist indessen kein so albernes Paradoxon, wie es beim ersten Hören scheinen will. Es ist das Künstlerprogramm in radikalster Form, und um dessen Gegensatz zur Laienästhetik dreht sich eben die ganze Geschichte. Aber lassen Sie uns zusehen. Kommt da nicht der alte banale Satz, daß die Extreme sich berühren zur Geltung? Halten wir damit nicht doch am Ende beim alten, konventionellen Porträt, das der Beschauer aus seiner Phantasie zur Individualität ergänzen muß? Denken Sie an die Augen unseres Sir Cecil! Beginnt damit nicht etwa der Lauf der Kunst von vorn und von neuem, im Sinne jener Spirale, unter der sich Goethe den Lauf aller Entwicklung versinnbildete? Le Temps revient, war die Devise Lorenzos des Prächtigen.

K.: Davon haben wir schon öfter geredet. Sie wissen jedoch, daß ich Ihren Ansichten von der ewigen Wiederkunft stets skeptisch gegenübergestanden bin. So sehr ich mit Neigung und Anteil den Verlauf der alten Kunst verfolge und ihn gerne im Spiegelbilde der neuen sehe, so sehr widerstrebt mir die Formulierung historischer Gesetze, worauf es ja doch schließlich hinauszulaufen droht.

L.: Da verstehen Sie mich doch falsch, denk ich. Typen der Anschauung sind keine abstrakten Gesetze, wie sie die Naturwissenschaft statuiert und die „Entwicklung der Kunst" scheint mir schon seit langem, falls im naturwissenschaftlichen Sinn gefaßt, eine recht unklare und bedenkliche Begriffsanleihe. Auch das Blatt, das im Frühjahr an derselben Stelle aufsprießt wie sein Vorgänger unterscheidet sich von diesem gerade dadurch, daß es ihn als Vorgänger hat. Mich interessiert dieses konkrete Blatt vor meinem Fenster,

nicht das Blatt in abstracto, das ganz andere Gedankenreihen anregt. Das individuelle Ereignis gehört der Historie an, und wenn ich sage, das Mittelalter beginne wieder ab ovo, so möchte ich das eben im Goetheschen Sinne verstanden wissen, daß es auf einer höheren Spiralwindung beginnt, bildlich gesprochen, wobei eben die darunterliegende Windung mitgedacht ist. Sie selbst haben einmal, glaube ich, den mittelalterlichen Menschen mit einem Kinde verglichen, das zu zeichnen beginnt; es ist aber eben nicht das Kind eines primitiven Stammes in unberührter Wildnis, sondern das einer vorgeschrittenen Kultur, dem Erwachsene, mit einem Fonds lang zurückreichender Traditionen, ratend, wenn auch nicht immer fördernd zur Seite stehen. Und darum hat dieses sogenannte Mittelalter ja ein so seltsam altjunges Gesicht, wie ein Spätling aus einer bejahrten Ehe.

K.: Aber auch bei den Griechen hat doch das Porträt als eine Anweisung auf den Beschauer, wie Sie sagen, begonnen? Oder vielmehr, ist das typische Porträt aus Gründen eines national-politischen Ethos, dem wir kaum mehr beizukommen vermögen, nicht von ihnen in einer ganz merkwürdigen Steigerung festgehalten worden? Es scheint mir doch richtig zu sein, daß nahezu alle Porträte ihrer berühmten Männer, die auf uns gekommen sind, gewissermaßen heroisiert und historisiert, nämlich im Sinne ihrer Geschichtsschreibung, erscheinen.

L.: Ja, wie sie überhaupt die Ahnherren des Typischen und Formalen auch in der Wissenschaft sind. Wir alle laborieren im Grund noch an der Ideenlehre Platos, an der aristotelischen Logik, der euklidischen Geometrie, der alexandrinischen Grammatik, alle Erzeugnisse einer wundervoll ausgebildeten geistigen Technik, gegen die man aber jetzt, auf allen diesen Gebieten, die ganz anders, anschaulich und genetisch orientierte Geistesarbeit des indischen Volkes ins Feld führt. Zum mindesten wird versichert, daß die historische Sprachwissenschaft, wie sie sich im vergangenen Jahrhundert entwickelt hat, den entscheidenden Anstoß aus der Lehre der Hindus erhalten hat.

K.: Ex oriente lux, ja, das ist ein altes Gleichnis. Aber wie verschieden ist doch von jener hellenischen die echte römische Porträtplastik, die mit dem Quattrocento zu wetteifern scheint. Ich habe im vergangenen Frühjahr zum ersten Male die wundervolle Sammlung des Brauers Jacobsen in Kopenhagen kennen gelernt. Da steckt ja noch das ganze heutige Volk Italiens drinnen! Ich freute mich unbändig, die wohlbekannten Volkstypen, Pulcinell und Arlecchin, den kümmerlichen Nobile aus irgendeinem verschollenen Nest,

oder den Cicerone, der mich einmal in Siena bis aufs Blut gepeinigt hat, aber auch manche würdige und wackere Figur wieder zu finden.

L.: Und doch müssen die Griechen auch hier präludiert haben. Im Lucian steht eine merkwürdige Anekdote von irgendeinem alten Condottiere der Korinther, dessen Statue von einem Künstler Demetrios herrührte, in dem Donatello vermutlich einen Geistesverwandten begrüßt hätte. Es ist kurios, daß das Volk dieses offenbar sehr realistische Bildnis von einem Dämon besessen glaubte; der alte Krieger sollte nämlich nächtlicherweile allerhand gespenstischen Unfug in den Straßen treiben, die Leute erschrecken, sich aber gelegentlich auch wohltätig und hilfreich erweisen. Auch im mittelalterlichen Byzanz rumort es überall, wo antike Statuen stehen; da mischt sich gewiß schon das christliche Grauen vor dem Götzenbild mit ein. Aber hier wie dort steckt doch wohl im Grunde die alte Volksmeinung vom dämonischen Leben des Kunstwerkes, das zu Dädalus' Zeiten gefesselt werden mußte, und die einem besonders realistischen Bilde gegenüber in Gespensterfurcht ausartete. Es ist in äußerstem Grade die naive Empfindung des Terribile, Sie kennen ja diesen drastischen Atelierausdruck der Italiener, der das alte δεινός wiederholt.

K.: Nicht zu vergessen der Magie des menschlichen Abbilds, die wohl heute noch ab und zu betrieben werden dürfte. Oder des Glaubens der Muselmänner, daß das Bild am Jüngsten Tage seine Seele vom Bildner fordere. Eine schöne Perspektive übrigens für diejenigen, so sich hienieden im Porträtfach versündigt haben! Aber ich wollte schon längst eine Bemerkung machen. Sie wissen, daß ich von meinem seligen Vater, einem leidenschaftlichen Münzfreund, eine ganz hübsche Sammlung ererbt habe, die ich teils aus Pietät, teils aus eigenem früh an diesem niedlichen Palisanderschränkchen erwachten Interesse, auf meine Weise zu vermehren nicht unterließ. Da ist mir oft aufgefallen, wie zäh und ausdauernd die Münzen des griechischen Orients am schematischen und symbolischen Porträt hängen. Von dem Staatsgeld der Ptolemäer und Seleukiden durch die Prägungen der Parther bis zu den Sassaniden herab, also in einem fast tausendjährigen Zeitraum, stößt man niemals auf ein richtiges Menschenbild. Es sind lauter Symbole, gekrönte Schemen!

L.: Das Kurioseste der Art dürften wohl die römischen Imperatoren im hieratischen Stil Altägyptens auf gewissen späten Tempelgemälden sein; so ungefähr mag man sich die offizielle Kunst im Philosophenstaat Platos vorstellen. Das ist beileibe kein schlechter Spaß, er hat uns ja selbst gesagt,

woran sein Herz hing, und die Neigung, die Kunst, in feste unveränderliche Formeln, die berühmten „Stilgesetze" und so weiter, einzuzwängen, hat sich ja auf fast alle Philosophen und Ästhetiker nach ihm vererbt. In dem Punkte sind sie übrigens tutti quanti „Publikum" nach unserem Begriff — Verzeihung indessen, daß ich Sie unterbrochen habe.

K.: Das Allerauffallendste war mir aber doch stets, wie nach den Münzreihen der römischen Kaiser des 3. Jahrhunderts, mit ihrem höchst derben, wenn auch etwas konventionellen und offiziösen Naturalismus, seit den Konstantinern ein ganz neues Schema hervorspringt. Ein sehr feiner und aristokratischer Typus zwar, namentlich im Vergleiche mit jenen stoppligen Soldatenschädeln der Vorgänger, aber doch augenscheinlich ein Typus, wenn er auch irgendwie persönliche Züge Konstantins des Großen festhalten sollte, und der von ihm doch nur wenig variiert auf seine Nachfolger übergeht — geradeso wie der heroisierte Alexanderkopf auf die Diadochen.

L.: Und ein Zusammenhang mit diesem dürfte sogar vorhanden sein; wenigstens erinnere ich mich, daß die späte Antike einen ganz merkwürdigen Alexanderkultus getrieben hat.

K.: Nun, haben Sie auch dafür eine Erklärung in petto? Jedenfalls verschwindet von da ab das individuelle Porträt von den Münzen, und ich wüßte nicht, daß es vor der Renaissance wieder zutage träte.

L.: Sie muten mir allzuviel zu. In jeder Weise liegt hier ein merkwürdiges, aber auch höchst schwieriges Problem vor, wie denn die späte Antike überhaupt eines der dunkelsten, aber auch interessantesten Kapitel ist. Ich habe oft darüber nachgedacht, ohne zu einiger Klarheit zu gelangen, und erinnere mich mancher Unterredung mit einem erst unlängst vorzeitig abgeschiedenen Freunde — Sie haben den Trefflichen ja selbst gekannt und immer hochgeschätzt, wenn Sie auch seinen nicht leicht zugänglichen Gedankenbahnen selten sich anzubequemen imstande waren. Er hat die Ansicht vertreten, und mit seinem großen Wissen und seinem durchdringenden Scharfsinn auch wohl zu begründen gewußt, daß man der späten Antike von dem uns eingepflanzten klassizistischen Standpunkt aus niemals gerecht werden könne. Sie verlange ihren eigenen Maßstab wie das Barocco — eigentlich eine selbstverständliche Sache! Habe sie doch nicht nur auf geistigem Felde die erstaunlichste Arbeit geleistet — bei den konservativen Nachzüglern der Antike sei diese freilich nicht zu finden, wohl aber in der Literatur der Zukunft, der christlichen! Wie sie ferner große baukünstlerische Gedanken zu Ende gedacht hat, so war sie — suchte er uns in seiner liebenswürdig eindringenden Weise

zu überzeugen — auch den letzten und feinsten künstlerischen Wirkungen hingegeben, das Malerische auch im plastischen Kunstwerk bis zur äußersten Konsequenz verfolgend, und darum im Widerspruch, ja in offener Auflehnung gegen die Formensprache der vorausgehenden „klassischen" Zeit, — von der übrigens die berüchtigten „Stilgesetze" stammen, mit denen wir immer wieder molestiert werden. Fällt Ihnen da nicht Ihr vorausahnender Lionardo ein? Und sollten wir nicht in jener merkwürdigen Zeit fast ein Spiegelbild unserer eigenen sehen dürfen, in der ja auch seit der napoleonischen Autokratie mit ihrem revolutionären Ursprung, alles zur Auflösung alter Formen, zur Bildung neuer, noch unbestimmter zu drängen scheint? Erinnert doch selbst die gewalttätige Art, mit der Konstantin, der Fortsetzer des großen Organisators Diokletian, seine neue Residenz am Bosporus zu einem kolossalen Museum alter Kunst gemacht hat, an Napoleon und an sein europäisches Zentralmuseum im Louvre! Der plastische Naturalismus der altrömischen Periode mündet in Tendenzen aus, die das Einzelne und Konkrete in allgemeine dekorative, illusionistische, malerische Formen auflösen. Ist dergleichen nicht etwa jetzt wieder — und nicht erst seit gestern — wirksam? Stehen wir nicht etwa auf demselben Punkte wie jene Alten? Ich mache nur das Fragezeichen und gehe nicht weiter, ich sehe Ihnen ja an, daß Sie mir wieder den geläufigen Vorwurf der Ideologie machen wollen.

K.: Und so kommen wir immer wieder, wie der im Nebel verirrte Heidewanderer, auf Cecil Rhodes — nicht wahr? Aber wie wollen Sie sich das alles zurechtschneidern? Ich für meine Person komme einmal von meinem anerzogenen Klassizismus nicht los und gestehe, daß ich mich jenen Dingen gegenüber von dem Aperçu des Verfalls kaum recht freimachen kann.

L.: Nun, und bezeichnet sich unsere Modernste nicht selbst gelegentlich, nach Geusenart, als Dekadenze? Aber Sie locken mich ja förmlich wie eine Armida in den Irrgarten geschichtsphilosophischer Spekulation! Hüten Sie sich, ich habe mein Pulver noch nicht ganz verschossen! Das echte alte Griechentum ist ja auch nur eine Oase, eine Insel der Seligen, wenn Sie wollen, ein verlorenes Paradies — ich verstehe den Zauber des „Klassischen" und erliege ihm selbst. Aber auch in diesem Paradiese fehlte die Schlange nicht. Ich glaube im Ernst, daß seit Plato, diesem mächtigsten und verhängnisvollsten Geistestyrannen, den es je gegeben hat, der Zug zum Spiritualismus, zur Entwertung des Sinnlichen, Körperlichen, Individuellen und zur ungeheuerlichsten Hypostase des Begrifflichen nicht mehr zu verwinden ist. Und diese innerliche Entzweiung mußte ja schließlich dem antiken Wesen

ein Ende machen, einem Zustande, der nicht dauern konnte. Lebten doch die Griechen wie auf einem winzigen Eiland, das der ungeheure Ozean von Barbaren und Orientalen von allen Seiten umbrandete. Die echten alten Hellenen hatten auch das deutlichste Gefühl davon. Nicht umsonst war bei den Kolonisten Unteritaliens jene seltsame und rührende Sage im Schwange, daß die Bewohner Pästums einmal im Jahre mit Trauern und Klagen ihres verstorbenen Hellenentums gedächten. Die alte Polis wußte sehr gut, daß ihre gefährlichste Feindin die Spekulation ihrer Philosophen sei. Des Sokrates Rächer waren aber der göttliche Plato und seine Bundesgenossen: eben die Orientalen mit allen ihren mystischen Spekulationen, zuletzt der siegreichsten von allen, dem Christentum, und von einer andern Seite her die bildlosen Barbaren — bei einem alten Schriftsteller, irre ich nicht dem Diodor, steht schon, daß den Galliern die griechischen Götterbilder lächerlich vorkamen. So ist die Antike wirklich von innen heraus an sich selbst zugrunde gegangen. Lesen Sie einmal in den Geschichtschreibern der Kaiserzeit die beiden höchst merkwürdigen Biographien des semitischen Dekadenten Heliogabal mit seinen perversen und raffinierten Künstlerneigungen, und des germanischen Naturburschen Maximinus. Von oben und von unten her drangen diese neuen Mächte gegen das alte konservative Patriziat der Mitte an und hatten leichtes Spiel, es zu überwinden, so wacker und ehrenfest, aber nach rückwärts gewendet, senil und impotent wie es längst war. Die Literatur der letzten Heiden gibt ja ein Exempel davon. Und die neue fruchtbare Kunst der Zukunft, ich denke, in diesem Umkreis dürfen wir sie auch nicht suchen. Im Dienste einer neuen Weltauffassung, die bald in der Staatsreligion gipfelte, hatte sie ihre Aufgaben zu lösen, und daß diese nicht auf der Seite des Individuellen, auch nicht des alten Ideals plastischer Menschlichkeit zu finden sein konnten, liegt auf der Hand.

K.: Nun, und heute? Denn da wollen Sie ja doch hinaus, mein Bester!

L.: Heute? Nun steht nicht einem aufs höchste gesteigerten Subjektivismus, Phänomenalismus und wieviel Ismen sie sonst noch wollen, das Streben der Kunst nach Erfassung der feinsten und flüchtigsten Impression wohl zur Seite? Hat sie uns nicht eine Art des Schauens nahe gebracht, die man früher entweder nicht kannte oder als Abweg empfunden hat? Und sehen wir zu, ob die Entzweiung nicht auch da vorhanden ist. Scheint nicht die schrankenlose Expansion des Individuums in das Gegenteil, in seine totale Entwertung umzuschlagen? Und steht nicht neben der Forderung nach völligem Ausleben der Individualität drohend und unversöhnlich die andere

soziale, die den einzelnen, auch Höchstbegabten, am liebsten als Produkt der Gesamtheit erkennen und danach einschätzen will? Verkündet man nicht, daß das Ich unrettbar, die Menschheit ein Polypenstock sei, einen Gedanken, den übrigens schon der alte tiefblickende Lichtenberg hingeworfen hat?

K.: Icare, Icare, kehre zur Erde zurück!

L.: Sie haben den Wolf gerufen, und er ist gekommen. Aber noch habe ich meinen letzten Trumpf nicht ausgespielt. Haben Sie nicht selbst, Schätzbarster, ja, Sie selbst, als Künstler, ein Bekenntnis über das Schicksal der modernen Kunst abgelegt?

K.: Bei Gott, daß ich nicht wüßte . . .

L.: Nun gut, lassen Sie uns einen Blick in Ihren Salotto da nebenan werfen, den Sie im vorigen Jahr so schön und sinnvoll alfresko gemalt haben.

K.: Haha, ja so meinen Sie's! Die Frau im blühenden Garten, über deren ornamentalen Unterleib Sie immer Ihr weises Haupt geschüttelt und stachlige Bemerkungen gemacht haben! Die vergesse ich Ihnen nun so bald nicht.

L.: Schon gut, und was ist's mit dieser Dame, die sich in ihrer oberen Hälfte in anmutiger Körperlichkeit präsentiert, indes ihre untere, statt solid auf dieser festen Erde zu wandeln, mit ihrem wallenden Kleide in ein flächenhaftes Ornament sich verliert? Ist das nicht ein Symbol der modernen Kunst mit ihrer inneren Zwiespältigkeit?

K.: Es lebe die literarische Deutung! — Neu ist mir das Kapitel gerade nicht. Aber wissen Sie, was ich mir wirklich dabei gedacht habe? Gar nichts, das heißt gedacht in Ihrem Sinn. Gedankenlos hoffe ich aber doch nicht dabei gewesen zu sein; Sie müssen meiner an dieser blühenden Erde haftenden Banausenart schon etwas zugute halten. Mich reizt es unwiderstehlich, das Gewand dieser sehr realen Frauengestalt — ihr Urbild guckt übrigens gerade bei der Tür herein — das „tausendfache Echo der Gestalt", in bewegten Linien ausschwingen zu lassen, und so die Figur in die Landschaft hinüberzuführen, die rein dekorativ gedacht ist, wie Sie sehen, als anmutiger Ausblick aus diesem Raume, in dem wir manche vergnügte Stunde miteinander verlebt haben.

L.: Ich beuge mich in Ehrfurcht vor der Hausfrau, als dem genius loci. Sie aber sollen recht behalten, liebster Freund, es war ja nur eine Gleichnisrede, wie wir deren heut so viele geführt haben. Wer wollte auch den Künstler, der auf seinem Standpunkt immer recht hat, beiseite schieben wollen!

K.: Bravo, das war ein gutes Wort zur rechten Zeit, denn Sie waren schon bedenklich daran, gleich dem armen, von uns so gröblich behandelten Publikum und seiner „Laienästhetik" sich durch das Bild „hindurch zu denken". Nun lassen Sie uns aber zu Tische gehen, ich wenigstens verspüre nach diesem Gedankenturnen einen recht herzhaften irdischen Hunger.

L.: Wohl gesprochen, und beeilen wir uns, der genius loci könnte sonst ungeduldig werden. ‹1906›

Postille

Die Zeichnung von Menpes ist im XXII. Bande des „Studio" (1901) reproduziert. Der Aufsatz von Heinrich Gomperz, „Über einige psychologische Voraussetzungen der naturalistischen Kunst", ist in der Beilage zur (Münchener) Allgemeinen Zeitung 1905, Nr. 160, 161, erschienen. — Dem Problem der „Ähnlichkeit" im Porträt hat B. Croce, z. T. an obige Ausführungen anknüpfend, 1907 einen Aufsatz gewidmet, der in seine „Problemi di Estetica" 2. Aufl. Bari, Laterza 1923, S. 258 f. aufgenommen ist.

Zur Geschichte der Kunsthistoriographie

Die florentinische Künstleranekdote

Das Samenkorn, aus dem, darf man wohl sagen, sich der ganze weitschattende Baum der florentinischen Kunsthistoriographie entwickelt hat, ist eine berühmte Stelle im nationalen Epos von Florenz, Toskana, Gesamtitalien: das Gespräch Dantes mit dem Miniaturmaler Oderigi von Gubbio, der für seine allzu große, im übrigen echt nationale Ruhmbegierde im ersten Kreise, der Superbia des Fegfeuers büßt. Drei Beispielpaare werden uns für die Vergänglichkeit irdischen Ruhms vor Augen geführt, Oderigi selbst, dessen Ruf vor Franco von Bologna erblichen ist, sowie der Guido Guinicellis vor dem Guido Cavalcantis, endlich Cimabue und Giotto:

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido
Si che la fama di colui è oscura.

(Purg. XI 91.)

Der geistreiche Romanist K. Voßler hat schön und überzeugend dargetan, wie gefährlich und irreführend es ist, Dantes Concetto vom dolce stil nuovo in moderner Weise auffassen zu wollen (Die philosophischen Grundlagen zum süßen neuen Stile, Heidelberg 1904). Auch in unserem Falle müssen wir uns hüten, Ansichten in die Stelle hinein zu interpretieren, die Dante und seiner mittelalterlich scholastischen Welt fremd sind. Die Stelle ist durchaus moralisch gemeint, im Sinne der tiefgewurzelten asketischen Vorstellung des Mittelalters von der Nichtigkeit und Flüchtigkeit irdischen Daseins und irdischen Ruhmes; das Mittelalter reckt sich noch einmal vor dem jungen Humanismus, der schon an seiner Schwelle steht, zu seiner ganzen unerbittlichen Größe empor.

Dieser moralische Sinn geht aus dem gleich danach folgenden biblisch inspirierten Verse mit aller Deutlichkeit hervor:

Non è il mondan rumore altro che un fiato
Di vento, ch'or vien quinci ed or vien quindi
E muta nome, perchè muta lato.

Es ist das Rad der Fortuna, vom Sansara des Erdenlebens in stetem Schwung erhalten, in fortwährendem Triumph über das Individuum. Ein künstlerisches Urteil über alten und neuen Stil liegt in diesen Versen zunächst keineswegs; vor allem ist aus ihnen kein Zeugnis abzuleiten, daß Dante die Kunst seines Zeit- und Stadtgenossen Giotto auf gleiche Linie mit dem (im Gespräche mit Buonagiunta gepriesenen) süßen neuen Stile zu stellen gewillt ist, dessen eigentlicher Schöpfer eben jener Guinicelli war. Es ist auch das einzige Mal, daß er den großen Künstler nennt, der einer alten und guten Tradition nach sein Porträt neben dem eigenen im Bargellopalast gemalt haben soll.

Um so merkwürdiger ist das, was die Folgezeit aus dieser Stelle gemacht hat. In einem methodisch mustergültigen Aufsatze (Über die Zeit des Guido von Siena, Mitt. des Institutes f. österr. Geschichtsforschung 1889, X 256) hat F. Wickhoff gezeigt, wie die Divina Commedia der Nährboden für die Cimabuelegende geworden ist.

Die Erwähnung jener beiden Maler durch Dante, des altmodischen, der vorhergehenden Generation angehörigen und schon fast verschollenen, und im schroffen Gegensatze dazu des großen Zeitgenossen, dessen Ruhm schon Italien zu füllen begann, hat der in Florenz früh einsetzenden Literatur der Kommentare zur Commedia Ort und Anlaß zu allerhand Künstlergeschichten gegeben, aus denen sich allmählich eine schriftlich fixierte Tradition der lokalen Kunstgeschichte von Florenz entwickelt. Ihr am meisten charakteristisches Beispiel ist die „Apologie" in Landinos großem, noch im 16. Jahrhundert durch F. Sansovino erneuertem Dantekommentar von 1481. Dieses Schrifttum schöpft zum großen Teile aus einer für uns sehr wichtigen mündlichen Tradition, der bodenständigen Florentiner Künstleranekdote[1].

Wir haben schon gesagt, daß die Stelle Dantes in erster Linie moralischen Sinn hat, und daß ein Werturteil über alten und neuen Stil zunächst schwerlich in ihr liegt. War nun jener Cimabue, der in der Epoche von Dantes Pilgerfahrt durch die drei Reiche des Jenseits (1300) fern von Florenz, in Pisa, als Mosaizist beschäftigt war, für den Dichter jedenfalls noch mehr als ein bloßer Name, so ist das bei den Glossatoren Dantes ersichtlich nicht mehr der Fall. Schon der sarkastische Bolognese Malvasia hat, freilich nicht ohne Ranküne des Lombarden gegen das autoritäre Toskana, den rein literarischen Ruhm dieser Folie für Giottos Persönlichkeit eingesehen; nur beging er den Fehler, diese mit Cimabue in einen Topf zu

werfen (Felsina Pittrice ed. Zanotti I 22). Gerade aus der Gegenschrift des gelehrten Baldinucci (im Anhange zu seiner Biographie Cimabues), die eine sehr fleißige Zusammenstellung der Äußerungen der Dante-Erklärer wie der übrigen Literaten über die beiden Rivalen enthält, geht deutlich hervor, daß man zwar über Giotto ziemlich viel Tatsächliches, über Cimabue dagegen so gut wie nichts gewußt hat. Wohl können wir aber die Herausbildung dieser ganz mythischen nnd anekdotenhaften Künstlerfigur, die schließlich durch Vasaris Biographie als Urältervater an den Beginn der modernen Künstlergeschichte Italiens rückt, Schritt vor Schritt verfolgen. Charakteristisch ist vor allem, daß einer der ältesten Kommentatoren, Dantes eigener Sohn Pietro, die Stelle noch rein im ursprünglichen, moralischen Sinne auffaßt. Der geschätzte und deshalb als Ottimo bezeichnete, um 1334 entstandene Kommentar, den schon Vasari in seiner zweiten Auflage benutzt hat, verfährt dagen schon in deutlich pragmatischer Absicht. Des damals noch lebenden Giottos Ruhm wird belegt durch Aufzählung der Stätten, an denen er gearbeitet hat: Rom, Neapel, Avignon, Padua, Venedig, ja, wie mit charakteristischer Übertreibung gesagt wird „in molte parti del mondo". Bei Cimabue dagegen wird der im Texte der „Commedia" gar nicht einmal bei ihm, sondern bei Oderigi angedeutete Künstlerhochmut anekdotisch ausgemalt. Es ist wohl klar, daß dergleichen nicht aus einer Lokaltradition über den damals im Florentiner Volksbewußtsein — nach einer Generation! — wohl schon vergessenen Künstler abgeleitet ist, der auch heute, ohne Dante, gleich einem Zeit- und Kunstgenossen wie etwa Coppo di Marcovaldo, sicher in der großen dunklen Schar der Unberühmten wandeln würde: das Weiterspinnen des Textes ist handgreiflich genug. In den Fortgang der Novellenbildung sieht man noch besser hinein durch die Scholie in einem Kommentar von 1380 (bei Baldinucci): fuit de Florentina et maximus pictor, pro eo, quod neminem credebat sibi adaequari. Auch bei dem im letzten Drittel des Jahrhunderts schreibenden Sacchetti (nov. 136, s. u.) erscheint Cimabue in dieser Auffassung als einer derjenigen, die (neben Zeitgenossen wie Stefano, Bernardo Daddi, Buffalmacco) Anspruch auf den Platz des größten Meisters neben Giotto haben. Aber hier wie dort das gleiche Nichtwissen über den Mann, von dem das ganze 14. Jahrhundert auch nicht ein Werk aufzuführen weiß.

Erst das 15. Jahrhundert beginnt diesen bloßen Kontur auszufüllen. In einem der wertlosesten, weil fast ganz aus älteren abgeschriebenen Kommentare, den man jetzt in den Beginn des 15. Jahrhunderts zu setzen

geneigt ist (vgl. Kraus, Dante 516), dem von Fanfani edierten sogenannten Anonimo Fiorentino findet sich eine (vielleicht noch später eingefügte) Interpolation, die, merkwürdigerweise von allen Früheren übersehen, erst von Wickhoff in die Literatur eingeführt worden ist. Die Stelle ist ungemein wichtig, weil in ihr zum ersten Male Cimabue, schon zum „größten Maler Italiens" geworden, als Lehrer und Entdecker Giottos erscheint (eine Sache, von der Cennini, der seinen Künstlerstammbaum bis auf Giotto zurückführt, nichts weiß), und weil zum ersten Male ein Werk von ihm erwähnt wird: die sogenannte Rucellai-Madonna, die heute nach Wickhoffs Vorgang einstimmig, auch von dem jüngsten Cimabuekämpen Aubert, dem Cimabue abgesprochen wird. Es ist eine Geschichte, die schon ganz in der pragmatischen Weise Vasaris, der ja der Historia anecdota seiner Heimat so viel verdankt, erfunden ist: aus der Gegenüberstellung der beiden Künstlerfiguren bei Dante wird ein Verhältnis von Lehrer und Schüler herausinterpretiert. Typische Anekdotik enthält auch, wie wir noch sehen werden, die Erzählung, wie der große alte Meister das Malertalent des Knäbleins in der Bottega des Leinenwebers entdeckt; Ghiberti hat, wie man weiß, eine andere Version, die durch Vasari viel berühmter geworden ist, vom Schäferknaben Giotto. Wickhoff hat sehr schön auf pragmatische Konstruktionen dieser Art im Altertum hingewiesen, so auf das angebliche Schülerverhältnis des Thukydides zu Herodot. Der Anonymus deutet auch die Herkunft seiner Tradition an, er spricht von den Nachkommen Cimabues, die noch am Leben seien; sie können mit der angeblich adeligen Familie Cimabue-Gualtieri identisch sein, denen der fleißige Baldinucci später eine Stammtafel entwarf, deren Zusammenhang mit dem ehrsamen Zunftmeister Cenni Pepi — dies sein eigentlicher Name (Bencivenni), also auch nicht Giovanni, wie Villani zuerst hat — illusorisch sein wird.

Das ist alles, was auch das 15. Jahrhundert über Cimabue weiß; vor allem der Kronzeuge für das Trecento, Ghiberti, kennt und nennt nicht ein einziges Werk des angeblichen Altmeisters, ebensowenig Villani, der ihn doch schon als Begründer der neueren Malerei ansieht, während der kritiklose Pliniusübersetzer Landin frischweg die Eigenschaften, die Villani an Giotto pries (lineamenti naturali; die symmetria, das Idol der Renaissance, wird überdies aus Vitruv hinzugefügt) auf den mythischen Dädalus von Florenz überträgt. Daß Ghiberti schweigt, ist eine der beredtesten Tatsachen, die nicht dadurch entkräftet wird, daß er auch von Nicola Pisano nichts weiter als den Namen zu melden weiß; das alte feindliche Pisa lag ihm

beträchtlich ferner als die eigene Vaterstadt Florenz. Auch gibt es gewiß Stoff zum Nachdenken, daß er Cimabues Zeitgenossen: Duccio von Siena, Cavallini von Rom ausführlich bespricht. Erst das 16. Jahrhundert mit seinen antiquarischen Interessen hat ein Oeuvre des alten Meisters zusammengestellt. Die älteste Guida von Florenz, Albertinis Memoriale, die aber eiligst zusammengestoppelt, an Irrtümern nicht arm, vom Trecento nur Weniges und Zweifelhaftes zu sagen weiß, führt die Rucellaimadonna und das von der neueren Forschung längst wieder negierte Kruzifix im Kapitelsaale von S. Croce auf. Die unmittelbaren Vorgänger Vasaris, Billi und ihm folgend der Magliabecchianus, geben schon ein Oeuvre des alten Malers, in dem nun auch — zum ersten Male — die heute so berühmten Fresken in Assisi erscheinen. Wie man darauf gekommen ist, sie dem „Cimabue" zuzuschreiben, liegt wohl auf der Hand: Giotto hatte dort gemalt, daher mußten die älteren Fresken von demjenigen herrühren, den die geschäftige Sage indessen zu seinem Lehrer gestempelt hatte. Was aber von den Angaben dieser Gewährsmänner über die ältere Zeit zu halten ist, hat Wickhoff in einer lehrreichen Statistik dargetan, die zeigt, wie diese Autoren in der Mehrzahl der Fälle, wo sie über Ghiberti hinaus Neues vom Trecento berichten, Falsches oder Irreführendes bringen, während Ghiberti selbst mit verschwindend geringen Ausnahmen sich als zuverlässig und wohl unterrichtet erweist.

Aus diesen Elementen hat dann Vasari endlich seinen biographischen Roman Cimabues gebraut — denn etwas anderes ist er nicht und kann er diesem Sachverhalte nach nicht sein. Er hat auch die spätere Künstlergeneration nicht gehindert, sich über diesen Ältervater mit dem komischen bäuerlichen Übernamen aus der Zeit der „Gotik", recht respektlos lustig zu machen. In den Cene des Lasca (II 4) heißt es gelegentlich: lo vedrebbe Cimabue, che nacque cieco. ein Diktum, das in den Anmerkungen zum Malmantile riacquistato des Florentiner Malers Lorenzo Lippi im 17. Jahrhundert als sprichwörtlich weiter erläutert wird: lo vedrebbe Cimabue, che avea gli occhi di panno. An derselben Stelle findet man, daß Baldassarre Franceschini, il Volterrano, einer der ausgezeichnetsten Freskanten im damaligen Florenz, den Vertreter der maniera greca „Cima de'buoi" zu nennen pflegte — ein hahnebüchener Scherz, den der verstorbene Senator Morelli seinerseits privatissime auf gewisse Erzeugnisse der neueren Cimabueforschung anzuwenden liebte.

Wir haben absichtlich diese Digression gemacht, in der wir größtenteils Wickhoffs Spuren gefolgt sind, weil sie ein bedeutendes methodisches Inter-

esse hat. Was hat nun die neuere Forschung über diesen Cimabue Neues beigebracht? Ein urkundlich beglaubigtes, noch erhaltenes Werk, die Figur des heil. Franziskus im Dommosaik von Pisa, die Cimabue nach einem schon von Ciampi 1810 mitgeteilten Dokument 1301 ausgeführt hat, und eine dürftige archivalische Notiz, die das Datum seiner Anwesenheit in Rom 1272 verbürgt — das ist alles. Daß mit dem ersten seiner Technik wegen (die überdies fortwährend der Restauration unterliegt und bedarf) als Dokument der Stilkritik (gar für das noch ganz vom Exemplum abhängige Dugento) so gut wie nichts anzufangen ist, weiß oder sollte doch jeder kunsthistorische ABCschütz wissen. Trotzdem fährt die kunstgeschichtliche Forschung mit wenigen rühmlichen Ausnahmen fort, von Thode und Strzygowski an bis zu den neuesten Darstellungen von Zimmermann, Venturi und Aubert, mit einem Materiale zu wirtschaften, das sich als völlig unzulänglich erweist; ein Verfahren, das sich nur durch die gänzliche Unbekanntschaft mit den Methoden, die in den philologisch-historischen Wissenschaften gang und gäbe sind, erklären läßt. Das Gesagte ist eine weitere Illustration, und die vollständigste, die sich denken läßt, zu schon öfter Gesagtem; denn seit Wickhoff das Feld für diese Untersuchungen gereinigt und abgesteckt hat, ist es einfach nicht mehr erlaubt, wie dies z. B. Aubert tut[2], unter gänzlicher Außerachtlassung jener kritischen Exegese der Quellen neuerdings den alten anrüchigen Brei aufzutischen, wobei uns denn Goethes Kernsprüchlein in den Sinn kommen mag:

Getretner Quark
wird breit, nicht stark.

Denn was ist das Fundament aller dieser „Forschungen"? Nichts weiter, wenn man ehrlich sein will, als die Zuschreibungen Vasaris und seiner Vorgänger; also Berichte des Cinquecento — nachdem die Rucellaimadonna fallen gelassen wurde —, die über eine zwei Jahrhunderte vor ihnen liegende Sache Zeugnis ablegen sollen. Das ist nichts anderes, als wenn wir aus Reiseberichten des 18. Jahrhunderts unsere Kenntnis Raffaels und Michelangelos aufbauen wollten. Denn das einzige aus Cimabues Werkstatt erhaltene Mosaik in Pisa bietet, wie man sich gerade aus den zur Vergleichung gegenübergestellten Tafeln bei Aubert überzeugen kann, eben keinen Anhaltspunkt für stilkritische Untersuchungen, wenn man nicht um jeden Preis beweisen will, was daraus der Sachlage nach nicht bewiesen werden kann. Wickhoff ist vollständig im Recht, wenn er in diesem dürftigen Produkt einer Mosaizistenbottega (der Cimabue überdies bloß die Vorzeichnung geliefert haben wird) nicht den Bahnbrecher einer neuen, sondern den „sanften Carlino Dolce" einer

absterbenden Richtung sieht; daß man den bedeutenden anonymen Maler, der die ältesten Fresken in Assisi gemacht hat; auf Grund von späten Berichten mit Cimabue identifiziert, dabei wirkt noch dieselbe Suggestion aus Dantes großer Dichtung fort, die dem alten Künstler bei den Nachfahren die Aureole des „maximus pictor" verschafft hat. Es ist genau dieselbe kritiklose Heroenverehrung, mit der man Dantes Oderisio da Gubbio zum Stammvater einer „eugubinischen" Schule machen wollte, ja ihm oder Franco den berühmten Georgskodex im Kapitelarchiv von S. Peter zuzuschreiben geneigt war. Mit dem Materiale, das uns heute vorliegt und das die Cimabueforschung unentwegt über ihren alten Leisten klopft, ist für die Kenntnis des Künstlers, vor allem für seine Identifizierung mit dem starken alten Meister von Assisi absolut nichts anzufangen. Er bleibt für uns, wie Laughton Douglas in seiner neuen Cavalcaselleausgabe kurz und treffend, mit dem praktischen Verstande des Engländers sagt: „as an artist an unkown person". In jeder anderen Disziplin würde man aber den mit Spott und Hohn bedecken, der seine historische Methode damit dokumentieren wollte, eine Figur des 13. Jahrhunderts aus Berichten des 16. Jahrhunderts zu rekonstruieren.

In grellem Kontrast zu dieser legendarischen Schattenfigur steht die Gestalt Giottos auch in der anekdotischen Überlieferung in vollem Relief da. Bei ihm, dessen Arbeit und Ruhm durch ganz Italien gezogen waren, von Padua und Mailand bis nach Rom und Neapel, liegt die Sache ganz anders. Die Novellenbildung hat sich seiner in viel höherem Maße bemächtigt, aber wir spüren überall eine Person von Fleisch und Blut, vom klaren Lichte der Historie, nicht von trügerischer Dämmerung des Mythus umflossen. So erscheint er in natürlicher Leibhaftigkeit schon in Boccaccios Decamerone (VI 5, Novelle von Giotto und Messer Forese), in einem Geschichtchen, das sicher aus dem Leben des Mannes herauserfunden ist, der ein echter Popolane von Florenz, voll Mutterwitzes und scharfen Verstandes gewesen sein mag; die in einem Kodex der Gaddiana ihm zugeschriebene und von Rumohr veröffentlichte Kanzone auf die Armut würde sich mit diesem Charakter wohl in Einklang bringen lassen, wenn die Taufe auch apokryph sein mag. Florenz, das Jahrhunderte hindurch die geistige Hegemonie Italiens, fast könnte man sagen des Abendlandes, innegehabt hat, erinnert auch auf diesem Gebiete an sein antikes Spiegelbild Athen. Eine Physiognomie wie die Giustis beweist allein schon, daß dieser alttoskanische Esprit nicht erstorben ist, obwohl er in der Enge des Kleinstaates der Großherzoge viel zahmer, bourgeoismäßiger geworden ist als unter den Begründern der alten Stadtrepublik. Aus der geistreichen

und spottlustigen Gesellschaft, die Doni in seinen „Marmi" so anmutig auf den Domstufen porträtiert hat, ist eine Menge witziger und gescheiter Bonmots wie ein Taubenschwarm aufgeflattert; viele davon finden sich in den Anekdotensammlungen des 16. Jahrhunderts, vor allem in denen des Domenichi (Detti e fatti notabili, Ven. 1564 etc.). Schon das Altertum hatte die Künstleranekdote geliebt, wir können einen ihrer Sammler, Duris, noch aus Plinius rekonstruieren; in Italien haftet sie vor allem an Florenz, einem Milieu, unsagbar reich an großen Männern, deren Gestalt und Name in aller Augen und Munde war. Ein Zöpfchen oder Schwänklein wußte aber dieses Volk von Blagueurs fast einem jeden anzuhängen.

Boccaccios Novellchen ist kurz, aber beredsam. Giotto und der berühmte Rechtsgelehrte Forese werden zusammen vom Regen überrascht, ein Bauer leiht ihnen alte Mäntel und Hüte. Als sie in dieser spaßhaften Vermummung, beschmutzt und durchnäßt, heimreiten, scherzt Messer Forese, den muntern Genossen „il quale bellissimo favellatore era" von der Seite ansehend: „Wer würde dich jetzt für den größten Maler der Welt halten?" Worauf Giotto a tempo erwidert: „Und wer würde glauben, daß Ihr das ABC verstündet?" Die Anekdote ist harmlos genug; aber Boccaccio leitet sie mit einer längeren Betrachtung über Giottos Künstlertum ein, durch die sie eine nicht gewöhnliche historische Perspektive erhält. Der große Meister Giotto, eine der Leuchten florentinischen Ruhmes verschmäht in äußerster Bescheidenheit den Titel „Maestro", den seine Schüler und viel Geringere sich ohne Scheu anmaßen[3]. Klingt nicht auch hier leise ein Ton aus der Commedia fort, ist diese Künstlerbescheidenheit Giottos nicht als Folie zu dem in Dantes Text hineingelesenen Künstlerhochmut des Rivalen Cimabue konstruiert? Dagegen ist Giottos Mutterwitz und Mundfertigkeit wohl ein realer Zug, den die Lokaltradition weiterspinnt. Denkwürdig ist die Art, in der Boccaccio die künstlerische und soziale Stellung des großen Erneuers umschreibt. Seine Gemälde seien derart lebendig, daß sie häufig den Beschauer verführt hätten, sie für *wirklich* zu halten. Durch ihn sei denn auch die Kunst wieder dem Lichte zurückgegeben worden, die Jahrhunderte lang *begraben* gewesen sei, unter dem Irrtume solcher, denen es mehr galt, eine *Augenweide für Unwissende* herzustellen als den *Verstand der Verständigen zu befriedigen*. Die Folgerungen, die *Janitschek* in einer kleinen Schrift über Dantes Kunstlehre (Leipzig 1892) aus dieser Stelle für das gezogen hat, was er Giottos „Seelenmalerei" nennt, erweisen sich jedoch als durchaus unzutreffend. Wohl hatten diese Zeitgenossen das Neue

in Giottos Kunst sehr stark empfunden und haben es gerade der älteren Richtung gegenüber empfinden müssen; schon Giovanni Villani († 1348) nennt Giotto in seiner Chronik il primo maestro sovrano stato di pintura, che si trovasse al suo tempo e quelli che più trasse ogni figura e atti al naturale (zit. von Baldinucci, Apologia, Werke IV 32). Trotzdem liegt bei Boccaccio sicher keine besondere Einsicht in das innere Wesen des Mannes vor, keine Wertung des künstlerischen Ausdruckes, sondern lediglich jener alte und populäre Concetto aus der Eindrucksästhetik der Laienkreise, der in zahllosen Variationen von den Trauben des Zeuxis an bis in Rembrandts Zeit hinein immer wieder auftaucht; die weimarischen Kunstfreunde haben ihn mit einer ebenso kurzen als schlagenden Wendung gekennzeichnet, als „Sperlingskritik". Und ebenso ist die Ansicht, die hier wohl zum ersten Male schriftlich fixiert ist, vom rinascimento der toten und begrabenen Kunst wohl viel weniger besonderer historischer Einsicht entsprungen, als ein Eindruck der Größe des Mannes, der eine literarische Konstruktion des Humanisten aus der Commedia her besonderen Nachdruck verleiht, ähnlich wie Giottos „Bescheidenheit" zustande kam. Die vorausgehende ältere Kunstrichtung der „griechischen Renaissance", aus der Dante einen unter vielen jenen dunklen Ehrenmann Cimabue herausgegriffen hatte, erscheint als das Überwundene und Veraltete, daher Rückständige gegenüber der lebenden Kunst, die Giotto begründet hatte, in dem denn auch ein spätester Nachfahre gleich Cennino Cennini seinen künstlerischen Ahnherrn sieht. Boccaccio, der bekanntlich als offizieller Erklärer Dantes bestallt war, hat den Begriff des stil nuovo aus der Commedia übernommen und auf die bildende Kunst angewendet; die Gegenüberstellung des alten Stils, als bloßer Augenweide für den Ignoranten, und des neuen, der, als höhere symbolische Sprache sich an den Intellekt wendend, auch den zweiten Teil der horazischen Forderung delectare et iuvare, erfüllt, stammt wohl daher, ist humanistischem Literaturwesen entsprungen, nicht besonderer eigener Einsicht in das Wesen und den Verlauf der bildenden Kunst. Allerdings ist auch das durchaus in Dantes Sinn; der dolce stil nuovo mit seiner scholastischen Grundlage ist in Giottos allegorischen Kompositionen in Assisi, in den großen theologischen Zyklen aus Boccaccios eigener Zeit, im Campo Santo von Pisa und in S. Maria Novella zu Florenz in Leben getreten. Das ist aber mittelalterliche Kunstlehre, nicht das, was wir heute als künstlerischen Kern von Dantes wie Giottos Wesen, der Kunst des „rinascimento", erkennen. Es ist der Gegensatz zwischen dem mondo intenzionale und dem mondo

effettivo (ció che il poeta ha voluto, e ciò che ha fatto), den der große neapolitanische Kritiker De Sanctis in einer der glänzendsten Seiten seiner Literaturgeschichte Italiens charakterisiert hat; zugleich der Gegensatz zwischen der alten und der modernen Kunstlehre, deren Prinzipien und Richtungslinien wir nicht ohne weiteres auf das Trecento übertragen dürfen. Aber dieser auf literarischem Weg entstandene Concetto der Renaissance ist außerordentlich wichtig, da er von da ab nicht mehr verschwindet und von Künstlern wie Ghiberti und Vasari, ihren Ansichten entsprechend, zu einer großen stilgeschichtlichen Pragmatik ausgebaut worden ist[4].

Daß und in welcher Weise Giottos menschliche Persönlichkeit in der Erinnerung seiner Stadtgenossen fortlebte, zeigen vor allem die Novellen Sacchettis, die von ihm handeln (Nov. 63 und 65) und die schon Vasari aufgenommen hat, ebenso wie die geistesverwandten aus dem anonymen florentinischen Dantekommentar vom Ende des Trecento. Eine davon bringt einen alten Atelierwitz über den nachdenklichen Josef bei der Geburt Christi; für Rumohr, den der Zwiespalt seiner echt nordischen Romantikernatur wie so manchen andern schließlich dem Katholizismus in die Arme geführt hat, war diese echt florentinische burla ein Beweis mehr für die Verstandeskälte des von ihm mit sichtlicher Abneigung behandelten Malers, während sie doch nichts als das fröhliche Bonmot des Künstlers gegen das eigene Werk und die schon dem Süddeutschen leicht verständliche Unbefangenheit des südlichen Menschen auch gegenüber dem Geheiligten und Autoritären darstellt. Ein charakteristisches Anekdotenelement birgt auch eine Novelle des Anonymus. Giotto stirbt gebrochenen Herzens, weil sich sein Glockenturm als im Aufbau verfehlt erwiesen hat. Nardini Despotti Muspignotti hat in seiner von Wickhoff angezogenen Schrift gezeigt, wie dieser echt volkstümliche Zug entstanden sein dürfte; der Campanile von S. Maria del Fiore ist bekanntlich von Andrea Pisano nach einem veränderten Plane weitergeführt worden.

In die Typik dieser Anekdotenbildung sieht man zuweilen besonders deutlich hinein. Einmal in einer Novelle im Dantekommentar des Benvenuto da Imola (um 1350, nach Muratoris Antiqu. Ital. I 1185 wieder abgedruckt in meinem „Quellenbuch" n. 47). Wieder handelt es sich um eine witzige Antwort des in der Paduaner Arenakapelle arbeitenden Giotto, diesmal an die Adresse seines großen Stadtgenossen Dante gerichtet, dessen Aufenthalt in Padua jedoch nichts weniger als unbestritten ist. Die volkstümliche Legende denkt sich die beiden Männer, den Dichter und den Maler, dessen jener gedenkt und der seinerseits die idealen Züge des großen Mannes

der Nachwelt überliefert hat, gern in unmittelbarem Verkehre. Dante findet Gefallen an dem witzigen Wortspiele des Künstlers über seine häßlichen Kinder, „nicht sowohl, weil es schon bei einem alten Autor (Macrobius, Saturnalia II 2, 10, erzählt dies in der Tat von dem römischen Maler L. Mallius) vorkommt, sondern quia nata videbatur ab ingenio hominis." Das Wortspiel pingo—fingo ist im Volgare der damaligen Zeit nicht denkbar, und Lateinisch wird Giotto kaum mit Dante gesprochen haben. Jedenfalls kann die Typik der historia altera nicht treffender, aber auch nicht naiver ausgedrückt werden; die Benutzung des antiken „simile", für die das moderne Italienisch einen charakteristischen Ausdruck antiken Ursprunges, aber von mittelalterlicher Geistesart gefärbt (esemplare) bewahrt, ist hier so deutlich als möglich. Für den gelehrten Humanisten des Trecento ist endlich der Rückblick auf Plinius' Enzyklopädie und die größere Vortrefflichkeit der Alten durchaus bezeichnend; bemerkenswert in diesem Zusammenhange auch der Hinweis auf eine früh einsetzende Kunstkritik, für die Giotto trotz mancher großen Fehler (cum tamen fecerit aliquando magnos errores in picturis suis, ut audivi a magnis ingeniis) noch immer „tenet campum, quia nondum venit alius eo subtilior". Schade, daß der Kommentator über die Art dieser „Fehler" nichts Näheres mitteilt; es wäre ein unschätzbarer Beitrag zu unserem Thema.

Diese Typenbildung der Anekdote läßt sich noch an einem viel späteren Beispiele trefflich demonstrieren. Die zuerst bei Ghiberti auftauchende Version der Jugendgeschichte Giottos als Hirtenknaben und seiner Entdeckung durch Cimabue, eine köstlich poetische Legende, hat überaus großes Glück gemacht. Der sogenannte Antonio Billi überträgt sie flugs auf Andrea del Castagno; dann folgt ihm Vasari (II 668), der sie nicht allein an dieser Stelle (und im Leben Giottos) übernimmt, sondern sie schon in seiner ersten Auflage auch auf Andrea Sansovino (IV 510), in der zweiten überdies auf Beccafumi (V 633) anwendet. Auch Mantegna hütet in seiner Jugend die Schafe (III 383), doch fehlt hier die typische „Entdeckung". Das Kurioseste ist aber, daß die Anekdote noch in neuester Zeit bei einem modernen italienischen Maler, Giovanni Segantini, aufgetaucht ist; eine rein literarische Übertragung, die man aber lange für bare Münze genommen hat. Dergleichen zeigt das zähe Fortwirken älterer Geistesart; es ist Dantes „pittor che con esempio pinge", und genau dieselbe naive Typik, die die Städteansichten in Schedels Weltchronik erfüllt, wo derselbe Holzstock für die verschiedensten Orte herhalten muß; etwas, das an die festen Formeln

dem Beispiele seines gelehrten Landsmannes Niccolò Niccoli gefolgt, der seinen berühmten Chalcedon mit dem Pallasraube (von Ghiberti selbst im dritten Kommentar beschrieben) für ein Werk des alten Künstlers hielt (vgl. Müntz-Mazzoni, I precursori del rinascimento 80). Ja im 15. Jahrhundert erscheint Policreto sogar als moderner Künstlername (Policretus Cole 1446 in der Malermatrikel von Perugia, Rass. bibliogr. dell'arte ital. II 221); ein Bildhauer aus Carrara um 1530 heißt Policreto del fu maestro Pellicia (Vas. Mil. II 90, n. 2, vgl. Campori, Artisti Carraresi 178).

Filippo Villanis Kapitel über die Kunst in Florenz

Das Werkchen, das Filippo Villani, der Fortsetzer der berühmten Chroniken seines Oheims Giovanni und seines Vaters Matteo, um die Wende des 14. Jahrhunderts den großen Männern seiner Vaterstadt gewidmet hat, muß uns hier zunächst beschäftigen, weil es in der Biographie des representative man der Malerei, Giotto, eine kurze Übersicht der florentinischen Kunstentwicklung enthält, denkwürdig als erster Versuch dieser Art, der im modernen Italien überhaupt unternommen worden ist[1]. Zwar hat Ghiberti anscheinend das Schriftchen gar nicht gekannt, jedenfalls nicht benutzt; trotzdem dürfen wir an Villani als seinem unmittelbaren Vorgänger nicht vorübergehen.

Die Epitomeform dieser knappen biographischen Essays ist durch ähnliche Schriften des Altertums von Sueton und Hieronymus überliefert; auch Petrarca hat sie in seinen kurzen Römerelogien, die als Unterschriften für die Gemälde des Carrareſenpalastes in Padua gedient haben. Villanis Kapitel über Giotto gibt in prägnanten Sätzen den Niederschlag des trecentistischen Kunsturteiles in Florenz; wie dieses sich zu bilden begann, das haben wir eben aus ein paar Stellen des Benvenuto da Imola und Sacchettis erschließen können. Hier spricht nun kein Künstler, sondern ein Laie, und das ist doppelt beachtenswert. Giottos künstlerischer Stammbaum wird in Aszendenz und Deszendenz dargestellt, charakteristisch ist die ausgesprochen humanistische Färbung des Ganzen. Filippo Villanis Leben fällt ja in eine Zeit, in der die stets vorhandene Strömung nach der glorreichen nationalen Vergangenheit der Antike besonders stark geworden ist; schon ist Petrarca vorübergegangen, der den eigenen Schwerpunkt nicht, wie die Nachwelt, in seiner Lyrik, sondern in seiner gelehrten Humanistentätigkeit empfunden hat; seine Mäcenaten, die Carrara, haben sich in ihrer Paduaner Stadtburg die Römertaten malen und

Quellenbuch n. 48). In diesem Kreise, dem Orcagna, Alberto Arnoldi, Taddeo Gaddi angehören, wirft der erstere die Frage auf, wer außer Giotto der größte Maler zu nennen sei. Merkwürdig ist dabei das Epigonengefühl, dem Taddeo Gaddi Ausdruck verleiht: quest' arte è venuta e viene mancando ognì di.

Die Künstlernovellen sind noch in den späteren Sammlungen eines Lasca, Bandello u. a. vertreten; in den „Cene" des ersten sind es Piloto und seine Gesellen, die als Akteure auftreten.

Wir kehren noch einmal zu unserem Ausgangspunkte, zu Dante, zurück. Wie er und nur er dem Cimabue zu seinem Nachruhm verholfen hat, so war es ein wirklich großer Künstler des Altertums, Polyklet, der wohl in erster Linie durch ihn eine ungemeine, typische Popularität bis in die Renaissance hinein erlangt hat. Im Purgatorio (X 31) beschreibt Dante die Reliefs des ersten Girone, deren „sichtbare Sprache" (visibile parlare v. 95) so lebendig ist, daß nicht nur Polyklet („Policreto" in toskanischer Aussprache), also die Kunst, che a Dio è quasi nipote (Inf. XI 105), sondern die Gottestochter Natur selbst daran zuschanden werden muß. Wir wissen nun, woher Dante diese Wissenschaft überkommen ist, aus dem Maestro di chi sanno, Aristoteles, bei dem Polyklet als der repräsentative Mann der Plastik erscheint, während seinem Lehrer Platon noch Phidias dafür gegolten hatte (Walter, Gesch. d. Ästhetik im Altertume, p. 725). Von da an ist der alte dorische Künstler eine stehende Figur in der italienischen Geisteswelt geworden, neben der der große Name des Phidias trotz der Kolosse von Montecavallo in den Schatten tritt. Der uns schon bekannte Dantescholiast Benvenuto da Imolo sagt gelegentlich einer antiken Venusstatue, daß sie in Florenz als ein Werk des Polyklet gelte, was er freilich selbst nicht glaubt (Voigt, Wiederbelebung 3 A. I 371); an Polyklet als dem höchsten Kunstwerte der Antike mißt Petrarca seinen geliebten Simone Martini (Son. 49) und Nicola Pisano wird in der Chronik von S. Caterina in Pisa als „policretior manu" gepriesen (Vas. ed. milanesi I 297, n. 1). Auch in der anonymen Biographie des Brunellesco erscheint Polyklets Kunst als Wertmesser (Vita anonima ed. Holtzinger, p. 14), und Ghiberti selbst hat endlich nicht nur bei der berühmten, von ihm gefaßten Marsyasgemme der Medici an ihn gedacht, sondern auch eine einst weitbekannte, in seinem Besitze befindliche, heute verschollene Antike nach ihm getauft, die unter dem seltsamen Namen des „Letto di Policleto" bis in Rudolfs II. Sammlung hinein zu verfolgen ist (vgl. meinen Aufsatz im Jahrbuche der kunsth. Samml. 24, 4). Ghiberti ist darin

dem Beispiele seines gelehrten Landsmannes Nicolò Niccoli gefolgt, der seinen berühmten Chalcedon mit dem Palladiumraube (von Ghiberti selbst im dritten Kommentar beschrieben) für ein Werk des alten Künstlers hielt (vgl. Müntz-Mazzoni, I precursori del rinascimento 80). Ja im 15. Jahrhundert erscheint Policreto sogar als moderner Künstlername (Policretus Cole 1446 in der Malermatrikel von Perugia, Rass. bibliogr. dell'arte ital. II 221); ein Bildhauer aus Carrara um 1530 heißt Policreto del fu maestro Pelliccia (Vas. Mil. II 90, n. 2, vgl. Campori, Artisti Carraresi 178).

Filippo Villanis Kapitel über die Kunst in Florenz

Das Werkchen, das Filippo Villani, der Fortsetzer der berühmten Chroniken seines Oheims Giovanni und seines Vaters Matteo, um die Wende des 14. Jahrhunderts den großen Männern seiner Vaterstadt gewidmet hat, muß uns hier zunächst beschäftigen, weil es in der Biographie des representative man der Malerei, Giotto, eine kurze Übersicht der florentinischen Kunstentwicklung enthält, denkwürdig als erster Versuch dieser Art, der im modernen Italien überhaupt unternommen worden ist[5]. Zwar hat Ghiberti anscheinend das Schriftchen gar nicht gekannt, jedenfalls nicht benutzt; trotzdem dürfen wir an Villani als seinem unmittelbaren Vorgänger nicht vorübergehen.

Die Epitomeform dieser knappen biographischen Essays ist durch ähnliche Schriften des Altertums von Sueton und Hieronymus überliefert; auch Petrarca hat sie in seinen kurzen Römerelogien, die als Unterschriften für die Gemälde des Carrareſenpalastes in Padua gedient haben. Villanis Kapitel über Giotto gibt in prägnanten Sätzen den Niederschlag des trecentistischen Kunsturteiles in Florenz; wie dieses sich zu bilden begann, das haben wir eben aus ein paar Stellen des Benvenuto da Imola und Sacchettis erschließen können. Hier spricht nun kein Künstler, sondern ein Laie, und das ist doppelt beachtenswert. Giottos künstlerischer Stammbaum wird in Aszendenz und Deszendenz dargestellt, charakteristisch ist die ausgesprochen humanistische Färbung des Ganzen. Filippo Villanis Leben fällt ja in eine Zeit, in der die stets vorhandene Strömung nach der glorreichen nationalen Vergangenheit der Antike besonders stark geworden ist; schon ist Petrarca vorübergegangen, der den eigenen Schwerpunkt nicht, wie die Nachwelt, in seiner Lyrik, sondern in seiner gelehrten Humanistentätigkeit empfunden hat; seine Mäcenaten, die Carrara, haben sich in ihrer Paduaner Stadtburg die Römertaten malen und

ihre eigenartigen Medaillen mit den völlig ins Antike übersetzten Porträts prägen lassen. Aus ihrem und Petrarcas Kreise stammt der merkwürdige Brief des gelehrten Paduaner Arztes Giovanni Dondi dall' Orologio an seinen Freund Fra Guglielmo da Cremona (mitgeteilt von Morelli, Operette I 102, vollständiger bei Müntz-Prince d'Eßling, Petrarque p. 145). Dondi war 1375 in Rom und ist dort den Resten des Altertums mit Begeisterung nachgegangen; eine Handschrift von ihm, in der er Inschriften kopiert und Maße gesammelt hat, liegt auf der Marciana. In seinem Briefe finden wir schon eine unbedingte Schätzung der Antike, die über alles Moderne erhoben wird; es ist der aus der alten Stillehre stammende Begriff des „Klassischen", der hier, mit besonderer Beziehung auf die bildende Kunst, zu seinem langen Leben erwacht. Besonders denkwürdig ist die von einem leider nicht genannten, jedoch, wie gesagt wird, „durch ganz Italien berühmten" Bildhauer mitgeteilte Äußerung, daß die Natur selbst von der Antike übertroffen werde. Damit ist man über Dantes Enkelin Gottes schon weit hinausgeschritten. Die Figur dieses Bildhauers aber, der in Rom von der Schau der alten Denkmäler wie fasziniert erscheint und sich von ihnen nicht loszureißen vermag, erinnert an die späteren, anekdotisch gefärbten Berichte über den römischen Aufenthalt Brunellescos und Donatellos. Auch bei dem nicht viel älteren Dantekommentator Benvenuto Rambaldi herrscht eine ganz ähnliche Gesinnung; er beschreibt nicht bloß mit fühlbarer Begeisterung eine antike Venusstatue in Florentiner Privatbesitz, auch für ihn ist die Antike das Ideal, an dem gemessen, selbst der größte Maler der Neueren, Giotto, etwas von seinem unerschütterlichen Ruhm einbüßt. Wir haben früher auf die merkwürdige Andeutung eines Laienurteiles in dieser Stelle hingewiesen; aus ihrem Zusammenhange scheint sich fast mit Sicherheit zu ergeben, daß die Fehler, die jene „magna ingenia" an dem Fürsten der Maler auszusetzen fanden, irgendwie mit dem antiken Schulbegriff des „Decorum" zusammenhingen und daß ihre Argumente aus der Rüstkammer des klassizistischen Humanismus geholt waren. Was vollends in Toskana die heimische Antike dem Volke, das jederzeit sein altes Etruskerblut mit Stolz gefühlt und bekannt hat, schon im Dugento, bedeutete, das lernen wir endlich aus einer merkwürdigen Stelle des Ristoro von Arezzo (1282) über die aretinischen Tonvasen, die ich in einem Aufsatz über „Ghiberti und die Antike" (Jahrb. des A. H. Kaiserh. 24, 152) deutsch wiederzugeben versucht habe.

So beginnt und rechtfertigt auch Villani sein Kapitel über Giotto mit dem Beispiele der glorreichen Antike. Wenn die Alten in ihren Schriften

die Künstler als den Vertretern sonstiger geistiger Betätigung gleichberechtigt behandelt haben, so steht „irridentium pace" dem neuen Geschichtsschreiber dasselbe Recht zu. Tatsächlich war auch in Villanis Tagen die bildende Kunst längst eine Macht im Leben von Florenz geworden, die aus den Fesseln der mittelalterlichen ars mechanica kräftigst nach Freiheit strebte. Von klassizistischen Gedanken zeigt sich denn auch die merkwürdige Geschichtskonstruktion die Villani im weiteren Verfolge bringt, beherrscht; er gibt uns die Quintessenz der Künstleranekdoten, die nicht zum wenigsten aus der großen nationalen Epopöe von Florenz gleich farbigen Unkräutlein aus den Fugen eines gewaltigen Quaderbaus emporgeblüht waren. Schon Boccaccio hatte, wie wir sahen, die lange Periode des „Mittelalters" zwischen der Antike und der von diesem Geschlechte des Trecento kräftig empfundenen „neuen" Zeit in echter Humanistenweise als eine Art Scheintod der lebendig begrabenen Kunst angesehen; hier nimmt Villani den Faden auf und spinnt ihn, gleich dem wenig späteren Ghiberti, zu einem dauerhaften Gewebe.

Der verschollene Cimabue erscheint bei Villani, der als (1402) offiziell bestallter Danteerklärer den Spuren der älteren Kommentatoren um so leichter folgen konnte, als Pfadfinder der eigentlichen und echten Kunst; in dieser Weise wird auch Vasari später mit ihm seine Künstlerviten eröffnen. Villani ist über die uns bekannte Tradition vom „maximus pictor" um ein gutes Stück hinausgeschritten; das rein Literarische seiner Konstruktion tritt klar zutage. Vor Cimabue liegt die griechische wie die lateinische Malerei im Todesschlafe da, exanguis et pene extincta, von krasser Unwissenheit verderbt; alte Tafel- und Wandgemälde der Kirchen werden dafür als Zeugen aufgerufen. Diese veraltete (antiquata) Kunst hat sich in einer lächerlichen und kindischen Weise von der Naturwahrheit entfernt und damit gegen den eigentlichen Beruf des Künstlers, naturae imitator zu sein, versündigt. Wir erkennen hier Vasaris „goffa maniera Greca", den schon bei Boccaccio auftretenden Humanistenbegriff vom Mittelalter als einem unwissenden („griechischen" und „gotischen") Barbarentum, den des Aretiners Autorität dann auf Jahrhunderte hinaus begründet hat und der heute noch in den Köpfen der „Gebildeten" spukt. Ebenso steckt hier der gleichfalls von Vasari propagierte Begriff des rinascimento, der Wiedergeburt der echten Kunst, die, wie später G. B. Vico sagen wird, einen ricorso darstellt, dieselben Pfade wandelt wie die Kunst der Antike; von ihren Vertretern gibt Villani eine rein literarische Nomenklatur, in der natürlich „Policretus" nicht fehlen darf. Diese Kunst der Antike war aber in jenen

Tagen, wie wir aus den Äußerungen Benvenutos, Dondis, aus Ghibertis Bericht über die von Ambrogio Lorenzetti gezeichnete Venus des Lysipp u. a. m. wissen, dem Trecento schon eine lebendige Macht, ja sogar der Maßstab für das eigene Kunstvermögen geworden. Villani hat aber bereits einen neuen Begriff von der Kunst, er lebt in einer Zeit, die nicht nur nachdrücklichst von humanistischen Tendenzen erfüllt ist, sondern auch einen immer mehr wachsenden Zug nach realistischer Auffassung der körperlichen Form aufweist. In Oberitalien hatte schon die große Schule der Altveroneser einen kräftigen Vorstoß unternommen; in Florenz selbst kommen die unmittelbaren Vorläufer Donatellos, Niccolo Lamberti, Nanni di Banco und die Männer zu Worte, die die bildende Kunst auf sicherer mathematischer Basis begründen und damit auch dem gepriesenen Altertume gegenüber etwas Neues schaffen sollten. So erscheint ihrem Zeitgenossen Villani die idealistisch gestimmte Kunst des Mittelalters wegen ihrer Stilisierung der belebten Form als etwas Kindliches, Unvollkommenes, als Ignorantenwerk; Villani versteht sie nicht mehr, reflektiert aber die Anschauungen seiner Zeit zurück auf den Beginn der Trecentokunst, auf Giotto, ja auf die rein anekdotisch und literarisch fixierte Figur des alten Cimabue. Es steckt ja immerhin ein Körnlein Wahrheit darin, daß dieser Vertreter der „byzantinischen Renaissance", (die im Gegensatze zu dem großen dekorativen Linienstil der nordischen Gotik die Reste von Raumbildung und plastischer Körperlichkeit von der Antike her in einem grandios hieratischen Stile bewahrt hatte), nun als derjenige erscheint, der der verrotteten Kunst des Mittelalters neues Blut zuführt, sie ihrem eigentlichen Lebensberuf wieder dienstbar macht, „ad naturae similitudinem quasi lascivam et vagantem" zurückführt — wie man sieht, liegt hier Vasaris Begriff des rinascimento schon in der Wiege; es ist die „novata emulatione naturae pictura" im Gegensatze zur „antiquata" des Mittelalters. Freilich würde mit viel größerem Rechte die sicher und fest umrissene Künstlerfigur des Duccio, des Stammvaters der im Trecento so energisch und folgenreich nach außen wirkenden und auch von Ghiberti mit sichtbarer Vorliebe behandelten Schule von Siena, an dieser Stelle stehen als der Schatten Cimabue, von dem der gleichzeitige Cennino Cennini in seinem Testamente der giottesken Werkstattradition auch kein Sterbenswörtchen zu melden weiß; er, der die große Tat seines künstlerischen Urgroßvaters mit dem merkwürdigen Worte umschreibt, er hätte die griechische Kunst Lateinisch reden gelehrt.

Cimabues Nachfolger ist Giotto — Villani weiß oder sagt doch nichts

von einem Schülerverhältnisse zu dem älteren Meister —, den Alten nicht nur vergleichbar, sondern sogar überlegen. Es ist merkwürdig, wie stark trotz aller klassischen Hemmungen das Selbstgefühl der neuen Zeit hier durchbricht. Wenn weiterhin in rhetorischem Stile ausgeführt wird, daß Giottos Gemälde der Natur derart nahegekommen seien, daß sie zu atmen, zu sprechen, zu weinen, zu lachen, sich zu bewegen schienen, so ist dies ein uns schon hinlänglich bekannter uralter Literaturconcetto, der aber hier aus einer neuen, in Bildung begriffenen Kunstanschauung heraus auf die Gemälde des Altmeisters angewendet wird, der seinen Figuren zuerst plastische Lebensrundung gegeben, sie mit fühlbarem Raume umgeben hat; dergleichen hat hier, im beginnenden Quattrocento, das schon einen Masaccio geboren hat, einen wesentlich andern Sinn als noch bei Boccaccio. Ebenso ist es im Sinne neuerer Kunstanschauung gesprochen, wenn Giotto als Mann von Einsicht und Bildung (vir magni consilii et qui multarum rerum usum habuerit) gepriesen wird; darin steckt schon die Renaissanceforderung an den bildenden Künstler, wie sie der Lehrmeister Vitruv formuliert hat; diese Autorität nennt auch Villani am Schlusse seines Kapitels.

In derselben Richtung bewegt sich die vorsichtig, aber doch entschieden vorgetragene Meinung, daß die Maler nicht geringeren Geistes und Ranges als die Meister der freien Künste wären, da sie, was diese sich aus der schriftlich fixierten Theorie durch gelehrte Methode zueignen, ursprünglich und praktisch durch Auffassung und scharfes Erinnerungsvermögen darstellen, ihnen also unbedingt die Priorität gebühre (cum illi artium praecepta scriptis demandata studio et doctrina percipiant, hi solum ab alto ingenio tenacique memoria quae in arte sentiant mutuentur). Wie bei dem gleichzeitigen Cennini (Libro dell' arte ed. Milanesi, cap. 1) ist es also die Rolle der künstlerischen Phantasie, die gebührend hervorgehoben wird, und den Anschauungen des giottesken Praktikers entspricht es nicht minder, daß Giottos Kenntnisse der Historie und sein Wetteifer mit der Poesie hervorgehoben werden. Beide Autoren sind von der Poetik des Horaz, einer der Hauptquellen für die Ästhetik der Renaissance, inspiriert; auch Cennini kämpft in jener Stelle um den zweiten Platz für die Malerei hinter der Wissenschaft und vor der Poesie; es ist die älteste Spur eines bis auf Lessings „Laokoon" einflußreichen Concetto sowie der hernach schal und flach gewordenen Schultheorie der italienischen Akademik, des Paragone, in der Kunstliteratur. Die Vergleichung des Malers mit dem Dichter (das uralte ut pictura poesis v. 361), der Beweis für die schaffende Phantasie des Bildkünstlers, der

Kentaur (humano capiti cervicem pictor equinam Jungere si velit v. 1) lehren, woher dies alles ſtammt, eben aus Horazens berühmtem Lehrbriefe an die Piſonen. Endlich iſt bei dem Praktiker wie bei dem Theoretiker, dem Künſtler wie dem Laien die gleiche Tendenz bemerklich, die bildende Kunſt aus den Feſſeln der ſcholaſtiſchen ars mechanica, des Handwerks, zu löſen — es iſt der Weg, der durch die klaſſiziſtiſchen Theorien des 16. und 17. Jahrhunderts zum Stilbegriff der „ſchönen Kunſt" führt.

Ich rücke die merkwürdige Stelle des vielzitierten, aber wenig gekannten Cennini hier in extenso ein: „Tutte (le arti im ſcholaſtiſchen Sinne) non potevano essere uguali, perchè la più degna è la scienza; appresso di quella séguita alcuna discendente da quella con operazione di mano: e questa è un' arte che si chiama dipignere, che conviene aver fantasia, con operazione di mano, di trovare cose non vedute cacciandosi sotto ombra di naturali (in Geſtalt des Modells) e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è, sia. E con ragione merita metterla a sedere in secondo grado alla scienza, e coronarla di poesia. La ragione è questa, che il poeta, con la scienza prima che ha, il fa degno e libero di poter comporre e legare insieme sì e no come gli piace, secondo sua volontà. Per lo simile al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo, mezzo cavallo si come gli piace, secondo sua fantasia".

Ein anderer humaniſtiſcher Zug, der zugleich Villanis pragmatiſche Art charakteriſiert, iſt das Hervorheben von Giottos edler Geiſtesart, die, weniger auf Gewinn denn auf Ruhm (fama) gerichtet, ihn treibt, ſeinen Namen in ganz Italien bekannt zu machen. Hier treten die beiden einzigen Kunſtwerke ein, die Villani überhaupt nennt; das eine iſt das ſtets berühmte Moſaik der Vorhalle von St. Peter in Rom, die Navicella, das zweite verdankt ſeine Nennung ebenfalls einer hiſtoriſchen Singularität: es iſt das Porträt Dantes auf der Altartafel in der Kapelle des Palazzo del Podeſtà zu Florenz, ſowie das Selbſtporträt des Malers am ſelben Orte, dieſes mit Hilfe von Spiegeln gemalt. Das Herausheben gerade dieſer beiden Werke iſt für Villanis Literatenart ſehr charakteriſtiſch; das erſte bringt er in pragmatiſchen Zuſammenhang, faſt ſchon in der Weiſe Vaſaris, mit Giottos Streben nach Ruhm, einer Sache, die ganz dem Ideenkreiſe der Humaniſten entſtammt, deren Ziel die Krönung auf dem Kapitol war, und die gleich den Sophiſten des Altertums die edle Maxime, daß Geiſtesarbeit nicht mit ſchnödem Gelde bezahlt werden könne, wenigſtens

im Munde geführt haben. Giotto malt die Navicella, um der vom ganzen Erdenkreise zu den Indulgenzen zusammenströmenden Menge ein Schauspiel von sich und seiner Kunst zu bieten. Das Porträt Dantes spricht für sich selbst, namentlich im Munde Villanis, das bemerkenswerte technische Detail jedoch, von dem im Spiegel gemalten Selbstporträt, stammt aber wohl kaum aus der Atelierpraxis Giottos selbst, die noch ganz mittelalterlich ist und das Porträt in unserem Sinne noch so wenig kennt als das „naturale" im Sinne des Quattrocento; dieses letztere Wort hat bei Cennini einen fühlbar andern Sinn, der sich so ziemlich mit dem alten „esempio" (simile) deckt. Porträts im neuem Sinne finden sich erst auf den Fresken der Altveroneser, und aus dieser Zeit, in der Villani, mitten in dem auch in Florenz erwachsenden Realismus, lebte, stammt bestenfalls jenes Detail; daß die altniederländische Kunst mit solchen Spiegelbildern debütiert, ist bekannt genug, man denke nur an Jan van Eycks Arnolfinibild. Aber vielleicht ist das Ganze überhaupt nur ein literarischer Concetto antiken Ursprunges, etwas, das wir bei diesen Schriftstellern der Renaissance immer und immer wieder berücksichtigen müssen. Im Plinius, den Villani ebenso wohl gekannt haben dürfte, wie der nicht viel spätere Ghiberti, konnte er die Geschichte von der Malerin Jaja aus Kyzikos lesen (H. N. XXXV 40, 23), die ihr Selbstporträt mit Hilfe von Spiegeln gemalt habe. Diese Annahme gewinnt an innerer Wahrscheinlichkeit, wenn man bedenkt, daß Villani überhaupt mit derartigen literarischen Reminiszenzen arbeitet, wie wir gleich noch an einem andern lehrreichen Beispiele sehen werden.

Von Giottos Schülern werden drei namhaft gemacht: Maso, Stefano und Taddeo Gaddi. Was über den ersteren gesagt wird, er sei „omnium delicatissimus", sein Hauptvorzug die venustas gewesen, stimmt ganz gut zu dem Bilde, das uns die noch erhaltenen und beglaubigten Werke dieses Meisters (in S. Croce) erwecken; das florentinische Kunsturteil erweist sich als sicher und treffend. Auf den Ausdruck venustas wollen wir achten, da er wieder der antiken Kunstterminologie, vor allem Vitruv (I 3, 2), angehört. Ebenso stimmt es zu dem, was wir heute von der Stellung Taddeo Gaddis in der Entwicklung der florentinischen Raumdarstellung wissen, wenn seine architektonischen Hintergründe besonders hervorgehoben werden; natürlich ist es lediglich ein rhetorischer Gemeinplatz des Humanisten, wenn er deshalb mit dem alten Baumeister Dinocrates, ja mit Vitruv selbst verglichen wird; aus dem letzteren stammt die Figur des zuerst Genannten,

eines Baumeisters Alexanders d. Gr. (II 1), die wegen ihrer anekdotischen Verkleidung stets besonderen Eindruck auf die Späteren gemacht hat.

Merkwürdig aus mittelalterlichen und neueren Ingredienzien gemischt ist das Urteil über den dritten Giottoschüler Stefano. Wieder taucht Villanis Concetto der Naturnachahmung auf, aber in besonderer Weise. Daß Stefanos Figuren nur der Atem zum Leben fehlte, ist die alte abgenutzte Floskel, die wir kennen. Wenn aber weiter gesagt wird, auch die Naturkundigen (physici) erkännten in seinen Körpern die genaue anatomische Bildung der Adern, Nerven und Muskeln, so sieht Villani wohl hier abermals die Giotteske durch das Medium seiner zeitgenössischen Kunst.

Dabei blitzt aber wieder ein Fünklein mittelalterlichen Geistes auf. Aus der Reimchronik des Ottokar von Steiermark kennen wir jenen echt märchenhaften Zug, mit dem die fabulierende Volksphantasie die Entstehung des „lebendigen", also nach ihrer Auffassung „realistischen" Kunstwerkes ausstattet. Der Bildhauer, der das Grabmal Kaiser Rudolfs gemacht hat, trägt Jahr für Jahr gewissenhaft jede neue Runzel, die das Alter zieht, in seinem Steinbilde nach. In diesem Sinne, wegen seines angeblichen Realismus, wird Stefano „Simia naturae" genannt. Aber auch dieser seltsame Ausdruck stammt nicht aus der Kunstbetrachtung selbst, sondern ist nur eine literarische Reminiszenz, die wiederum auf Dante zurückgeht. In der Commedia gebraucht ihn der geschickte Münzfälscher Capocchio von sich selber:

Si vedrai ch'io son l'ombra di Capocchio
Che falsai li metalli con alchimia
E ten dee ricordar, se ben t'adocchio
Com'io fui di natura buona scimia.
(Inf. XXIX, 136f.)

Benvenuto von Imola weiß auch von ihm eine „Künstleranekdote" zu erzählen, in der Dante handelnd auftritt (vgl. die Note in Scartazzinis Danteausgabe p. 286). A. Weixlgärtner macht mich nun aber aufmerksam, daß die seltsame Bezeichnung Dantes zweifellos uraltes theologisches Gepräge aufweist. Denn schon bei den ältesten Kirchenvätern, wie Justinus Martyr und Tertullian, kommt die merkwürdige Benennung des Teufels als eines „Affen Gottes" vor (vgl. Roskoff, Geschichte des Teufels, Leipzig 1869 I, 224); dergleichen ist sehr charakteristisch für den theologisch gefärbten Sprachschatz des italienischen Mittelalters, wobei an Burdachs

Ausführungen über den mystischen Unterton im Worte „rinascimento" zu erinnern ist.

Ob nun Villani diese Bezeichnung als programmatischen Terminus selbständig erfunden oder, was viel weniger wahrscheinlich ist, ihn aus einer Tradition entnommen hat; jedenfalls hat er damit Glück gemacht. Bei Billi, dem Anonymus Magliabecchianus, bei Albertini (Opusc. de mirabilibus novae urbis Romae ed. Schmarsow p. 83) erscheint das auf literarischem Wege gewonnene Epitheton ornans schon als ein Übername des alten Meisters, (Billi, ed. Frey p. 10: Stefano, detto lo Scimmia, che dalla natura expresse qualunche cosa volse), während es Ghiberti nicht, natürlich aber der von Villani abhängige Landino hat, der seinerseits das Mittelglied zwischen ihm und den genannten Schriftstellern bildet. Übrigens liebt Villani dieses als Elogium nicht gerade geschmackvolle Beiwort; er nennt den von ihm höchlich gepriesenen Coluccio Salutati scimmia di Cicerone (ed. Dragomanni p. 20). Von seinen Vorgängern hat es dann Vasari übernommen und derart populär gemacht, daß es — ein interessantes Zeugnis für die Fernwirkung der florentinischen Kunstliteratur — noch in Shakespeares „Wintermärchen" auftaucht. Dort handelt es sich um die Statue der Hermione, die sich zum Schlusse belebt: now newly performed by that rare Italian master, Julio Romano, who, had he himself eternity and could put breath into his work, would beguile nature of her custom, so perfectly he is her ape: he so near to Hermione hath done Hermione that they say one would speak to her and stand in hope of answer (Acte V, Sc. 2).

Es ist recht merkwürdig, wie der große Brite den alten Concetto seinen dichterischen Zwecken dienstbar macht; auf den historischen Giulio paßt der Ausdruck freilich gerade so gut und schlecht als auf den alten Giottisten. Noch spätere Schriftsteller wie Gilio (in seinen Dialogen, Camerino 1564 S. 87) und Lomazzo (Trattato della pitt. p. 19) sprechen übrigens von der Kunst als einer „scimmia della natura".

Villanis kurzes Kapitel ist eine der merkwürdigsten Etappen in der Florentiner Kunstgeschichtschreibung, schon deshalb, weil es das Urteil des gebildeten Laienpublikums in Florenz reflektiert, mit allen den literarischen Influenzen, die wir kennen gelernt haben. Dann nehmen die Künstler die Sache in die Hand, die, wie wir sogleich an Ghiberti sehen, wesentlich neue Gesichtspunkte von der technisch-stilistischen Ausdrucksseite her bringen. Aber die weit ältere humanistische Geschichtskonstruktion, die auch

Villani vertritt und weiterführt, bleibt aufrecht; sein Schema wird von den Folgenden erweitert und vertieft, bis wiederum Vasari die Gesamtbilanz zieht, deren Resultate bis auf den heutigen Tag ihre Wirkung nicht verloren haben.

„Gotik"

Der Gedanke einer Entwicklung der Kunst in einem dreigliedrigen Schema: Goldenes Zeitalter der Antike, tiefster Stand im barbarischen „Mittelalter", Erneuerung durch die großen Meister Toskanas, ist schon bei Boccaccio und Filippo Villani angedeutet. In Boccaccios Novelle von Messer Forese (VI 5) ist Giotto der große Erneuerer, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli errori d' alcuni, che più a dilettar gli occhi degli ignoranti che a compiacere allo' nteletto de' savj dipignendo, era stata sepulta.

Vollständig zu einer großen historischen Konstruktion ausgearbeitet, die ihren Einfluß bis heute nicht eingebüßt hat, erscheint nun dieser Gedanke zuerst in dem kurzen, aber inhaltreichen Kapitel, mit dem Lorenzo Ghiberti seine Geschichte des Trecento, als des Zeitalters der nationalen Wiedergeburt, einleitet. Da es nicht zu erweisen ist, daß er Villanis Schriftchen gekannt hat, so ist er auch in dieser Rücksicht als Original anzusehen, obwohl er augenscheinlich von heimischer Tradition ausgeht. Seine Ansicht ist folgende. Mit treffender Intuition hat er eingesehen, daß mit Konstantins Anerkennung des Christentums eine neue Zeit beginnt; auch wir neigen ja heute dazu, die eigentliche hellenisch-römische Antike mit den großen Umwälzungen des diokletianischen Zeitalters abschließen zu lassen. Weiterhin erfolgt nicht nur die Zerstörung der heidnischen Bildwerke, sondern auch die Vernichtung aller praktischen und theoretischen Tradition von der Kunst (volumi, commentarii — liniamenti, regole). Damit ist zugleich die Stelle gekennzeichnet, an der die Renaissance, Ghiberti selbst voran, den Faden wieder aufnehmen will. Eine dunkle Erinnerung an den Bilderstreit klingt wohl durch, wenn Ghiberti sagt, daß unter dem Drucke kunstfeindlicher Edikte die „Tempel" (d. i. die Kirchen, in einer klassizistischen Ausdrucksweise, die auch Alberti stets verwendet) sechshundert Jahre hindurch weiß, ohne Schmuck geblieben seien. Bei dem in Italien besonders kultivierten Studium des römischen Rechtes konnten die gegen den heidnischen Kult gerichteten Novellen der Kaiser des 5. Jahrhunderts recht wohl einen Beitrag zu dieser

Anschauung liefern. Das Bedauern des eifrigen Kunst- und Altertumsfreundes klingt unverhohlen durch; noch deutlicher in dem Fundberichte, den Ghiberti im dritten Kommentar (Frey 2, 2 f.) von der im Fundament der Häuser der Brunelleschi in Florenz entdeckten Antike gibt; da sie in einem aus Ziegeln aufgemauerten Versteck gefunden wurde, meint er, daß „qualche spirito gentile", bewegt von Mitleid über so wunderbare Kunst, sie auf diese Weise vor gänzlichem Verderb habe schützen wollen[6].

Nach diesem tiefsten Verfalle, ja nach gänzlichem Stillstande aller Kunst überhaupt, haben nun die neueren Griechen, als entartete Enkel, wieder schwächlich und roh (debilissimamente e con molta rozzezza) mit der Kunstübung begonnen; sie setzt mit der 382. Olympiade nach der Erbauung Roms (etwa 1157) wieder ein. Ghiberti meint hier keineswegs die Kunsttradition, die unter der letzten oströmischen Dynastie der Paläologen von der lateinischen Eroberung bis zu seiner eigenen Zeit herab in Byzanz ihr Dasein weitergefristet hat, sondern natürlich die ihm viel näher liegende, allein durch den Augenschein bekannte „byzantinische Renaissance", die in Toskana des 12. bis 13. Jahrhunderts geblüht hat. Die ganze großartige Mosaikenkunst Italiens im frühen und späten Mittelalter existiert für ihn nicht oder fällt ihm — da er Rom gekannt hat — unter den Begriff dieser „maniera greca".

Erst Giotto und seine Schüler erreichen dann wieder, mit einem genialen Vorstoße, die arte naturale und die aus den wahren und schönen Proportionen (misure) resultierende gentilezza — Wahrheit und Schönheit, im Sinne einer späteren Zeit gesagt — und damit die Höhe der alten Griechen. Es ist das Leitmotiv der Renaissance, das von da an nicht mehr verstummt ist.

Wir wissen bereits, daß diese Geschichtskonstruktion, die zwischen die glorreiche, klassische und nationale Antike und die stolz miterlebte eigene Wiedergeburt eine barbarische „Mittelzeit" einschiebt, in ihren Grundzügen Gemeingut des florentinischen Humanismus ist, eine Konstruktion, die nur auf italischem Boden entstehen konnte. Ghiberti mußte bei seiner Lektüre des alten Plinius auf Stellen stoßen, aus denen ihm verwandte Gedanken entgegentraten. Das ist, abgesehen von der Klage, die der konservative Altertumsforscher über die sterbende Kunst erhebt (35, 29: hactenus dictum sit de dignitate artis morientis — eine Stelle, die noch Overbeck charakteristischerweise an den Schluß seiner Schriftquellen gesetzt hat), eine Äußerung (34, 52): Cessavit deinde ars (ol. CXXI) ac rursus olympiade CLVI

revixit (rinacque übersetzt Ghiberti), in der die Vorstellung solchen organischen Werdens und Vergehens anklingt.

Auch bei L. B. Alberti, Ghibertis Zeitgenossen, der wenig historische Interessen hat, findet sich — in dem Widmungsbriefe seiner Schrift über die Malerei an Brunellesco — der schon bei spätantiken Schriftstellern, wie Ammian, zuweilen auftauchende Gedanke, daß die Welt alt und müde geworden, so wenig mehr als Giganten große Männer hervorzubringen imstande sei. Mit begeisterten Worten begrüßt aber Alberti die neue Generation, die er, 1434 in seine Vaterstadt heimgekehrt, am Werke findet, Brunellesco, Donatello, Masaccio, Luca della Robbia; ihre Werke erscheinen ihm würdig, denen der Alten gleichgesetzt zu werden. Das ist mehr als ein schriftstellerisches Kompliment, es sind wirklich die Führer des künstlerischen Florenz, die Alberti mit sicherem Blicke aus der Menge hervorhebt. Wie in der gleich zu nennenden Biographie des Brunellesco findet sich bei ihm — im Hinblicke auf die Kunst, die ihm am meisten am Herzen lag, die Architektur — der echt humanistische Gedanke, daß Blüte und Verfall der Kunst mit politischer Machtstellung zusammengehe. So hat die Baukunst ihre Wiege in Asien, ihre Jugendblüte in Griechenland gehabt, ihre Reife aber im römischen Weltreich erreicht und ist mit diesem auch zugrunde gegangen. Über die großartige Kathedralenkunst des Mittelalters, die doch in seiner Heimat selbst Werke wie die pisanischen und luccheſischen Baugruppen, die Dome von Orvieto, Siena, endlich Florenz selbst hervorgebracht hatte, schreitet Alberti in seinem theoretischen Hauptwerke hinweg, als ob sie niemals auf Erden gewesen wäre. Er will die moderne Architektur, wie er es praktisch selbst versucht hat, direkt an die Antike anschließen. Dem gewaltigen Ideenschwunge, dem jene romanische und gotische Domkunst entsprungen war, steht er kühl, ja verständnislos gegenüber, er erklärt sie (De arch. VIII 5) aus dem Einflusse der Gestirne, im modernen Sinne gefaßt, ganz richtig aus einem Hin- und Herpendeln in der Stimmung der Menschheit[7].

Hier wie anderwärts hat er das deutliche Gefühl, in einer neuen Zeit zu leben; das moderne demokratische Florenz mit der heidnisch profanen Stimmung seiner Adelspaläste entsteht vor uns in der freien Äußerung gegen jene religiös gebundene und getragene Zeit: „als ob die Menschheit zu nichts anderem da wäre, als um Kirchen zu bauen". So tut er auch den Spitzbogen der Gotik beiläufig ab, fast als wäre er nicht zur Sache gehörig, weil nicht antik und außerdem von geringem praktischen Werte. So urteilt der Mann, der in Theorie wie in Praxis dem späteren Palladianismus präludiert, der

wahre Erneuerer Vitruvs, der sein eigenes Ideal in S. Francesco in Rimini verwirklicht hat, wo die alte Basilika als Tempel all' antica maskiert ist. Eine der echtesten Renaissancestätten, die es gibt: die Grabeskirche des Tyrannen im alten Sinne, der auch im Tode noch von seinem humanistischen Hofstaate begleitet sein will.

Ein zweiter Zeit- und Landesgenosse Ghibertis ist Filarete. Schon der preziöse Humanistenname dieses früh ausgewanderten Florentiners weist auf seine Neigungen hin. Ihm ist die Antike wirklich schon das „klassische" Ideal und die Art, wie er mit seiner etwas bettelhaften Gelehrsamkeit Staat macht, entspricht ganz den reichlichen antiken Reminiszenzen, mit denen er seine Werke selbst aufputzt. Der allein berechtigten maniera antica steht die maniera moderna gegenüber, unter der Filarete die „gotische" Architektur versteht; diese ist für ihn nichts weiter als eine verächtliche „praticuccia", die er mit einem förmlichen Bannfluch belegt. Die Barbarentheorie, die bei Ghiberti noch keine Rolle spielt, taucht, allerdings nur flüchtig, schon bei ihm auf. Die „Ultramontani" sind die Urheber jener Mißkunst; es ist wohl die früheste Spur dieser in der Folgezeit ausgebauten Ansicht. Brunellesco erscheint in derselben Weise als Erneuerer der maniera antica, wie Giotto von Boccaccio an als der Wiederhersteller der alten „natürlichen" Raummalerei gepriesen worden war. Aber auch die Baukunst zur Zeit Giottos fällt der Verdammung anheim; daß es sich um eine ganz neue Errungenschaft der eigenen Zeit handelt, davon hat Filarete die sichere Überzeugung. Das beweist sein Vergleich mit der literarischen Sprache, die auch erst seit dreißig bis vierzig Jahren aus der „Barbarei" erweckt worden sei, eine merkwürdige Ansicht, die letzten Endes auf hybride Humanistengebilde hinausläuft, wie sie später in der Sprachklitterung der Hypnerotomachie oder von Luca Pacioli verwirklicht worden sind. Im allgemeinen sieht Filarete aber doch höchst geringschätzig auf seine Zeit herab, in der keine Ciceronen und Virgile mehr entstehen; er selbst hat in seinen mailändischen Werken reichlich der geschmähten maniera moderna huldigen müssen. Wie Alberti polemisiert er gegen den Spitzbogen, den er doch selbst verwendete oder verwenden mußte: die größere Festigkeit, die diesem nachgesagt wird, erscheint ihm als Einbildung: außerdem kannten ihn die Alten nicht, Grund genug also, ihn zu verwerfen. Origineller ist ein ästhetischer Einwand Filaretes, daß das Auge an der gebrochenen Linie einen unangenehmen Widerstand finde, während der Rundbogen es völlig beruhige und befriedige. Das Streben der Renaissance nach Harmonie und gemessener Schönheit spricht aus dieser sehr bemerkenswerten Äußerung. Es hängt damit

innerlich zusammen, daß Filarete den Grund für den geringen Wert der „Moderne" gleich seinen Vorgängern in dem Verlust der antiken Proportionen sucht; seit dem Ende des 14. Jahrhunderts waren Künstler wie Laientum einig darin, daß es die verlorene Tradition d. h. die Regeln der Antike wieder aufzufinden gälte. Man erinnert sich der Rolle, die die Ausdrücke symmetria und misure bei Landino und Ghiberti spielen; Filarete betont auch, daß das praktische Schaffen allein, wie bei Brunellesco, nicht genüge, die Sache müsse kodifiziert werden. Hier liegt der Ausgangspunkt sowohl für die Proportionslehre der Renaissance, mit der wirklich Filarete gleich sein erstes Buch eröffnet, als auch für die Symmetrie der Florentiner Frührenaissanee, diese im bewußten Gegensatz zur malerischen Freiheit der Gotik, die aber auf ein tieferes Gesetz deutet, auf ihr organisches Gewächs von innen heraus, das sich wie ein edler Baum entfaltet. Jene Bestrebungen kulminieren aber letzten Endes in dem in Toskana allerdings schon im Mittelalter verbreiteten Fassadenbau — an dem wir noch heute laborieren — und, wie in einer freiwilligen Parodie, im architektonisch maskierten Kunstschranke der Augsburger Werkstätten des 17. und 18. Jahrhunderts.

Bei Filarete taucht, wie bei Ghiberti, flüchtig jener bedeutende Ausdruck „rinascere" auf, der später als Bezeichnung für eine schon ab ovo vorhandene Anschauung fixiert worden ist. Hier freilich noch in subjektiver Färbung. Der fürstliche Bauherr Filaretes sagt, über die Bedeutung des neuen Stiles aufgeklärt (Buch XIII): mi pare rinascere e vedere questi così degni hedifici (sc. di Roma). Es ist hier wirklich die Wiedergeburt des Altertums in der Architektur, deutlicher und sinnenfälliger durch den Vergleich mit den Ruinen als der auf rein literarischem Wege erworbene Gedanke der Wiedergeburt der Malerei, wie sie die Alten geübt hatten („al pari delli antichi greci" bei Ghiberti), von der jedoch diese Zeit noch nicht die mindeste Anschauung besitzen konnte.

Daß es sich im Gegensatze zum großen Dekorationsstile der Gotik um ein durch die byzantinische Richtung in Italien erhaltenes antikes Erbgut, um das rilievo der Modellierung und die Tiefenwirkung des Raumbildes, in weitestem Umrisse, gehandelt hat, konnte diesen Männern nicht zum Bewußtsein kommen, gar in ihrer Opposition gegen die maniera greca. Daher die Diskrepanz, daß die „Wiedergeburt" in diesem humanistischen Sinne am frühesten in den nachbildenden Künsten (wie in der Literatur), erst ein Jahrhundert später in der Architektur uud wiederum fast zwei Jahrhunderte später in der Musik —

als Reaktion gegen den letzten Rest der „Gotik" in den Künsten der Niederländer — empfunden und statuiert wird.

Die von Ghiberti zuerst knapp umrissene Theorie des Mittelalters der Kunst ist in einem Exkurs der anonymen, jetzt wieder dem Antonio Manetti zugeschriebenen und jedenfalls von einem jüngeren Zeitgenossen Brunellescos verfaßten Biographie des großen Architekten breit ausgeführt worden. Das ist eines der merkwürdigsten Dokumente des Quattrocento, eine vollständige Skizze der architektonischen Entwicklung von den ältesten Zeiten bis auf die neue Epoche Brunellescos enthaltend. Die hier zum ersten Male in solcher Ausführlichkeit dargelegten Gedanken sind vor allem durch Vasari Gemeingut der Kunstgeschichte geworden; wie denn die vita eine seiner vorzüglichsten Quellen für das Quattrocento bildet. Sie ruhen wohl zum Teil auf Erwägungen des Altertums, wie sie vor allem in der Einleitung zum zweiten Buche Vitruvs niedergelegt sind, stellen sich aber in ihrer Zusammenfassung und Weiterbildung als original und neu dar.

Wie die ersten Erfindungen der Menschen überhaupt, so entspringt auch die Baukunst der ehernen Notwendigkeit; die Wohnung des Menschen ist der Ausgangspunkt, die Zweig- und Baumhütte ihr ältestes Produkt. Zufällige Umstände, wie die Entdeckung des Verbrennens von Kalk, führen zu weiteren technischen Fortschritten. Nach diesem Exordium gibt der Anonymus einen kurzen Überblick der Baugeschichte des alten Orients; ein merkwürdiger Seitenblick auf die nomadischen Mongolen (Tatari) stammt wohl aus den starken Eindrücken, die die Berichte der italienischen Forschungsreisenden des Mittelalters, namentlich Marco Polos, hinterlassen hatten. Dann tritt Griechenland die Erbschaft Asiens an; dort wird die Architektur erst zur Kunst, nachdem sie im Orient — von dem auserwählten und von Gott selbst inspirierten Volke abgesehen — mehr dem Prunk und Aufwand als künstlerischen Zwecken gedient hatte. Auch hier ist der Profanbau älter als das eigentliche Kunstgebilde, der Tempel, der Steinbau setzt die Kunst des Zimmermannes voraus und ist aus dieser hervorgewachsen. Jahrhunderte vor Goethes Jugendaufsatz wird hier der Gedanke ausgesprochen, daß auch bei diesem Kunstvolke tatexochen die Kunst lange bildend gewesen, ehe sie schön geworden sei. In langwierigen Versuchen scheidet man das Gefallende vom Ungefälligen, das Sinngemäße und Richtige vom Unzulänglichen und gelangt schließlich zu den antiken „Ordnungen", dem klassischen Idol der Renaissance, in dem sie ihr Streben nach Harmonie und Regel verwirklicht sah. Ein anderer Gedanke, der bei Ghiberti noch un-

ausgesprochen bleibt, tritt hinzu. Es ist die Überzeugung von dem inneren Zusammenhang zwischen politischer Machtfülle und dem Gedeihen von Kultur und Kunst, ein Gedanke, der, unverkennbar antikem Ethos entsprungen, der Renaissance besonders am Herzen lag und bis heute seine Verfechter findet, obwohl die höchste Entwicklung der deutschen wie der italienischen Kultur laut dagegen spricht. Es ist namentlich die Baukunst, die dem Reichtum und dem fürstlichen Glanze Folge leistet, daher geht die Führerrolle aus dem verfallenden und verarmten Griechenland an die „donna del mondo", die riesenhaft erstarkende Weltmacht von Rom über, wie sie mit deren Verfall auch ihrerseits zugrunde gegangen ist. Die klassizistische Grundlage dieser ganzen Theorie von Blüte und Verfall der Kultur ist augenfällig.

Es folgen nun die Barbaren, Vandalen, Goten, Langobarden, Hunnen und andere, die ihre eigenen Baumeister und Maurer in die von ihnen unterworfenen römischen Provinzen mitbringen. Diese Barbaren, selbst zu jeglicher Kunstübung ungeschickt, bedienen sich der Hilfe ihrer Nachbarn, die ihnen Gefolgsdienste leisten, vor allem der Deutschen. Das ist ein seltsamer Rückschluß aus den Erfahrungen der Renaissance selbst; der Kunstverstand des noch heute in Italien geschätzten deutschen Handwerkers, die Erinnerung an die saubere Kleinarbeit deutscher Hand, an die Goldschmiede, Steinmetzen, Schnitzer, an die Erfinder und Verbesserer des Buchdruckes und der Sticheltechnik, die in Italien des 15. Jahrhunderts allenthalben verbreitet, bekannt und gesucht waren, spielt hier herein. Diese barbarische, d. h. im Wesen deutsche Baukunst — es ist die maniera Tedesca der Späteren — erfüllt nun ganz Italien, bis endlich Karl der Große die letzten Barbaren, die Langobarden vertreibt, auch ihren „collegi" ein Ende macht — wohl eine dunkle Erinnerung an die Zünfte der magistri Comacini — und sich mit den römischen Päpsten und den geringen Überbleibseln der Respublica Romana verständigt. Karl, dessen germanisches Wesen hier, wie man sieht, schon vollständig dem Charlemagne der in Italien stets populären nordfranzösischen Chansons de geste und der „Reali di Francia" gewichen ist, zieht dann römische Baumeister nach sich, in deren Praxis sich doch immerhin einige gute alte Traditionen erhalten hatten, da sie unter den Resten römischer Herrlichkeit geboren und aufgewachsen waren; mit ihrer Hilfe stellt er das verfallene Florenz wieder her, in dessen ältesten, auf ihn zurückgehenden Bauwerken S. Pietro in Scheraggio und S. Apostoli wenigstens ein Schimmer altrömischer Bauweise sichtbar wird. Man sieht, es sind legendenhaft gefärbte Erinnerungen an zwei große Tatsachen der mittelalterlichen Kunst-

geschichte, an die von uns Heutigen mit dem Namen der „karolingischen Renaissance" bezeichnete Restauration unter dem Erneuerer des alten Imperiums, und die mit dem mythischen Neugründer von Florenz durch eine alte Lokaltradition verbundene „Protorenaissance" von Toskana, die dem Wirken der römischen Kosmaten und ähnlichen Bestrebungen in Umbrien parallel läuft. Es handelt sich bekanntlich um die Gebäudegruppe, die das für einen antiken Marstempel gehaltene Baptisterium von Florenz als Zentrum hat. Wie Brunellesco sich an diese nationale „Antike" angeschlossen hat, ist dann von Vasari in seiner zweiten Auflage (Vita des A. Tasi) breit ausgeführt worden.

Mit dem Erlöschen der karolingischen Dynastie kommt das Reich wieder an die Tedeschi und die kaum gewonnene „gute" Bauweise geht abermals verloren. In dieser fremden deutschen Manier ist dann bis auf Brunellesco herab in Italien weiter gebaut worden.

Die anonyme vita, die ein persönlicher Freund Brunellescos geschrieben hat, mag er nun Antonio Manetti oder ein anderer sein, rührt allem Anschein nach von keinem zünftigen Architekten, wohl aber von einem literarisch und historisch gebildeten Manne voll lebhaftesten Kunstinteresses her, einem jener Laien, wie sie in Florenz in den Kunstkommissionen eine gewichtige Stellung behaupteten. Aus den leidenschaftlichen Parteikämpfen um die Domkuppel ist sie hervorgewachsen; sie zeigt ihre Tendenz und ihre Gegnerschaft, namentlich gegen Ghiberti, auch ganz unverhohlen. Der merkwürdige Abriß der Architekturgeschichte spiegelt die Probleme wieder, mit denen man sich in der Umgebung der zwei großen Meister beschäftigte; die historische Intuition ist stellenweise überraschend genial und tief, von bedeutender Wirkung in die Ferne. Auch bei Ghiberti ist die Zeit von Konstantin bis zu den kümmerlichen Produkten der maniera greca eine Zeit tiefsten Verfalls, die er aber aus dem gänzlichen Verlust der antiken Tradition, durch das angebliche Bilderverbot der altchristlichen Kirche verschuldet, erklärt. Seinem Plane gemäß spricht er nur von den nachbildenden Künsten; das Gebiet der Architektur bleibt unberührt; da setzt Filarete ein. Bei diesem erscheinen die Ultramontani als Urheber der schlechten „modernen" Manier, als Parallelerscheinung zu der schlechten Kunstweise der modernen Griechen. Vollständig zum System entwickelt ist dann diese Konstruktion in der vita des Brunellesco. Die Verschmelzung und Popularisierung beider Ansichten ist endlich das Werk Vasaris, der jedoch einen merkwürdigen Vorläufer hat.

Daß die Theorie, die wir eben kennengelernt haben, zu Beginn des 16. Jahrhunderts schon über ihre Ursprungsstätte Florenz hinausgedrungen war und in dem für die weitere Entwicklung wichtigen römischen Kreis Wurzel gefaßt hatte, lehrt das bedeutende Widmungsschreiben an Leo X., als dessen Inspirator, wenn nicht als Verfasser, Raffael selbst anzusehen sein wird, und das anscheinend dessen großem archäologischen Plane Roms als Einleitung vorausgehen sollte[8]. Es enthält gleichfalls eine zusammenfassende Betrachtung des Entwicklungsganges der Architektur, mitten aus der Begeisterung für die Ruinen Roms und den vitruvianischen Studien heraus geschrieben. Auch hier schließt das Altertum mit der Zeit Diokletians und Konstantins ab, doch mit der Einschränkung, daß die Baukunst sich noch eine Zeitlang auf der alten Höhe erhält, während Skulptur und Malerei rettungslos dem Verfall zueilen. Diese These wird in bemerkenswerter Weise aus dem römischen Denkmälerbestand, durch die Reliefs der Diokletiansthermen und des Konstantinsbogens erläutert; man weiß, daß sie bis in unsere Tage hinein aufrecht geblieben ist. Dann beginnt der unaufhaltsame Niedergang auf allen Gebieten. Die Barbaren, Goten und Vandalen voran, zerstören mit dem politischen Gefüge des Römerreichs auch dessen großen monumentalen Ausdruck, die Architektur, Griechenland selbst, die Mutter der Künste, geht zugrunde; die neue griechische Manier ist nichts als ein trauriges Zerrbild der alten. Parallel mit ihr läuft der von den Deutschen aufgebrachte Stil der mittleren Zeiten, in dem sich wohl einige Besserung zeigt, der auch an einigen Orten noch fortlebt[9], im ganzen jedoch einen betrüblichen Mangel an Verhältnissen und Geschmack bekundet, ganz besonders in seiner krausen und phantastischen Ornamentik, seinen gekauzten Tragefiguren und ähnlichen Mißschöpfungen. Die statischen und ästhetischen Gründe, die auch hier für den Rundbogen gegen den Spitzbogen ins Feld geführt werden, kennen wir bereits aus Filarete. Merkwürdig ist die anscheinend zum erstenmal auftauchende Ansicht, daß die „deutsche" Baukunst sich aus der primitiven Laubhütte der Wälder Germaniens entwickelt habe; die zusammengebundenen Äste der wildgewachsenen Bäume ergaben die Form des Spitzbogens. Die weiter folgenden Auseinandersetzungen zeigen, daß diese naturalistische Theorie als Gegenbild zu der bei Vitruv (IV 2) vorgetragenen Lehre von der Entstehung der dorischen Ordnung aus dem urtümlichen Blockbau anzusehen ist. Man weiß, wie langes Leben dieser naive Erklärungsversuch gehabt hat; namentlich die deutsche Romantik, deren phantastisch aufgeputztem Natur- und National-

gefühl er besonders behagte, greift immer wieder auf ihn zurück; ja, er spukt gelegentlich noch heute[10].

So hatte man denn Ghibertis maniera Greca die maniera Tedesca als Parallele gegenübergestellt zur Erklärung des neuen, schlechten Geschmacks; mit einem kühnen Gedankensprunge über Jahrhunderte hinweg verband man die Hochblüte der mittelalterlichen Kultur des Nordens und Westens, die keltisch-germanischem Geiste entsprungene Gesamtkunst der französischen Kathedralen mit den wirren Anfängen der Völkerwanderungszeit. Die endgültige Kodifikation dieser Entwicklungstheorie, zugleich ihre ausgiebige Propagierung erfolgt um die Mitte des 16. Jahrhunderts durch Vasaris großes Geschichtswerk (1550); seine Vor- und Nebenläufer, Billi, der Anonymus Magliabecchianus sind an diesen Problemen, nur mit der Sammlung und Sichtung von Material beschäftigt, vorübergegangen.

Aber Vasari fand in zwei seiner wichtigsten Quellen, Ghiberti und der anonymen Biographie Brunellescos, wohl auch in den gelehrten Überzeugungen seiner Zeit überhaupt, wohlvorbereiteten Boden, auf dem er fußen konnte; schon vor ihm hatte Rabelais den Haß der Renaissance gegen die gotischen Barbaren in Italien übernommen und in seine Heimat gebracht.

Vasaris Geschichtskonstruktion ist in dem Proemio zum ersten Teil seines Werkes niedergelegt und in der zweiten Auflage von 1568 durch reichliches Material, das er besonders seiner Lektüre der Langobardengeschichte des Paulus Diaconus verdankt, namhaft erweitert und vertieft worden (Kallab, Vasaristudien, S. 34). In der Schilderung des Verfalls der römischen Baukunst folgt er deutlich der Vita des Brunellesco; die Reliefs des Konstantinbogens sind auch sein Schulbeispiel. Er gibt namentlich in der zweiten Auflage eine sehr ausführliche Schilderung der mittelalterlichen Kunstgeschichte Italiens, die von nicht geringem Interesse ist. In den Grundzügen bleibt er vollständig den Theorien, wie sie Ghiberti und namentlich die anonyme Vita entwickelt hatten, treu. Die Barbarentheorie ist in breiter Ausführlichkeit dargestellt; wie eine Reminiszenz klingt es, wenn die römischen Päpste und namentlich Gregor d. Gr. beschuldigt werden, die letzten Überbleibsel heidnischer Herrlichkeit durch ihren Bann vernichtet zu haben; hier berührt sich Vasari enge mit Gelli. Auch die karolingische Renaissance in Florenz wird besprochen; die Schilderung der romanischen Kirchen von Pisa und Lucca ist durchaus Vasaris eigenes Werk; auch in ihnen statuiert er eine zunehmende Besserung des Geschmacks. Endlich ist die romanische Architektur

in Oberitalien, in Venedig (S. Marco) wie in der Lombardei nicht übergangen.

Löst man den Kern aus allen diesen mythologischen Schalen, so hat die Renaissance, namentlich in ihrem literarischen Hauptvertreter Vasari, das Wesen der Sache intuitiv erkannt, wenn auch einseitig gewertet. In der vielgeschmähten maniera Greca wie der maniera Tedesca lebt der richtige Gedanke, daß Byzanz und Paris die beiden großen Pole der mittelalterlichen Kunst- und Kulturentwicklung im Osten und Westen sind, deren Ausstrahlungen eben in dem Lande der Mitte, Italien, wo das Abendrot antiken Wesens nie gänzlich erloschen ist, sich am sinnfälligsten durchkreuzten. In der Schilderung des „Mittelalters", das bei Vasari schon mit dem lang nachwirkenden Stigma des finsteren Zeitalters (I 253) gebrandmarkt ist, kann dieser die Farben gar nicht dick und grell genug auftragen. Auf das „infelice secolo" mit seiner „goffezza" und „rozzezza" häuft er erfinderisch eine Unzahl schmähender Epitheta. Die deutsche Architektur (die auch bei ihm mit der Völkerwanderungszeit beginnt) ermangelt durchaus der charakteristischen Renaissanceforderungen, misura, grazia, sie hat weder disegno noch ragione alcuna (Proem. I 233). Ihre Bauart ist lächerlich, sie erinnert mehr an ein Kartenhaus, denn an Stein oder Marmor (Dell' architettura c. III); die Werke der Langobarden sind di bruttissima e disordinata maniera, die Malereien und Skulpturen „baronesche" (tölpelhaft). Die unseligen Griechen — i quali piuttosto tignere che dipingnere sapevano, mehr Anstreicher als Maler waren — beschränken sich schließlich auf reine Linearzeichnung auf farbigem Grund (altro non era rimaso che le prime linee in un campo di colore I 242); ihre Figuren, auf den Fußspitzen stehend, mit ausgebreiteten Händen und wahnwitzig aufgerissenen Augen (occhi spiritati), ohne Modellierung (il non avere ombre) und seelischen Ausdruck[11], sind ebenso kindisch wie die Skulpturen, così goffe e si ree, daß man Schlimmeres gar nicht ausdenken könnte, reine fantocci und berlingozzi. In seiner technischen Einleitung (Introduzione alle tre arti del disegno. Dell' architettura cap. III. s. f. ed. Milanesi I 139 f.) hat er dann sein Gesamturteil speziell über diese maledizione, wie er sie drastisch nennt, zusammengefaßt. Als ihre eigentlichen Begründer erscheinen hier — zum ersten Male in der Kunstliteratur — die Goten: questa maniera fu trovata dei Goti, che, per aver ruinate le fabbriche antiche e morti gli architetti per le guerre, fecero dopo coloro che rimasero le fabbriche di questa maniera: le quali girarono le volte con quarti acuti, e riempierono tutta Italia di questa maledizione di fabbriche

che per non averne a far più s' è dismesso ogni modo loro. Iddio scampi ogni paese dal venir tal pensiero ed ordine di lavori; che, per essere eglino talmente difformi dalla bellezza delle fabbriche nostre, meritano che non se ne favelli più che questo. Es ist ein vollkommenes Zerrbild, das Vasari entwirft, aber in der Karikatur ist vieles gut beobachtet. Dem Künstler der Hochrenaissance mit ihrem ganz anders gearteten Raum- und Lichtproblem, ihrer Tendenz zu körperlicher Modellierung und Tiefenwirkung mußte die großartige Dekorationskunst des Mittelalters in ihrem strengen Flächenstil ein Rätsel bleiben. Höchstens die Technik (Mosaiken von S. Giovanni) findet gelegentlich kühles Lob. In der eigenen Zeit erblickt man eben den Höhepunkt der Reaktion gegen diesen schon seit Jahrhunderten überwundenen Stil, die maniera vecchia, die Vasari scharf von der wahren und guten maniera antica scheidet[12]. Filarete hatte sie noch im Gefühl ihrer Lebendigkeit maniera moderna genannt. Die Wiedergeburt der Architektur und der nachbildenden Künste erfolgt nicht gleichzeitig; wie die letzteren in der Spätantike früher gestorben waren als die erste, so erfolgt auch ihre Restauration ein Jahrhundert früher durch Cimabue und Giotto; die maniera greca wird eher überwunden als die maniera gotica, die erst Brunellesco, an die heimische und römische Antike anknüpfend, zu Falle bringt, mit vollem Bewußtsein der Sache, daß er damit eine ähnliche Tat wie die großen Erneuerer der Malerei unternimmt (V. di F. Brunellesco II 337, aveva in sè due concetti grandissimi; l'uno era il tornare a luce la buona architettura, credendo egli, ritrovandola, non lasciare manco memoria di se, che fatto si aveva Cimabue e Giotto: l'altro di . . . voltare la cupola di S. M. etc.).

Die klassizistische Grundlage dieser ganzen Theorie des rinascimento ist mit Händen zu greifen; fern aller lebenden und halbvergangenen Kunst steht das große Ideal der echten Kunst, die maniera antica, in nationaler Gloriole da. Die beiden großen Triebkräfte der neuen Zeit erkennt Vasari, auch darin ältere Gedanken ausbauend, im Naturalismus und in der Nachahmung der antiken Form[13]. Niccolo Pisano greift mitten aus der maniera goffa der griechischen Bildhauer heraus auf die Antiken des Camposanto zurück. Die Skulptur geht darin überhaupt der Malerei voraus und hat leichteres Spiel, des ihr inhärenten Naturalismus halber. Vasari entwickelt hier Schulthemen der vielbehandelten Paragone (V. di A. Pisano I 482: E certo è che l'arte della scultura si può meglio ritrovare, quando si perdesse l'esser delle statue, avendo gli uomini il vivo e il naturale, che è tutto tondo, come vuol ella, che non può l'arte della pittura, non essendo così presto e facile il

ritrovarsi i bei dintorni e la maniera buona). Auch Andrea Pisano schließt sich neben der neuen Manier Giottos der Antike an (ibid.). Das sind Gedanken, in denen trotz ihrer Einseitigkeiten manche richtige Beobachtung steckt und die denn auch bis auf unsere Zeit fortgewirkt haben und fortwirken.

Die späteren, bei allen Kulturnationen eingebürgerten Schlagworte der „Gotik" (maniera, stile gotico) und der „Renaissance" (rinascimento) hat Vasari zwar noch nicht, wohl ist aber die ganze Theorie bei ihm schon der Sache nach durchaus konsolidiert; Goti e greci goffi erscheinen nebeneinander als die Träger des Kunstverderbens (V. di A. Pisano I 483).

Das ist nun das Gebäude, das Vasari aus den Bausteinen, die ihm die vorangehende Zeit geliefert hat, errichtet hat; bei der europäischen Berühmtheit, die sein Geschichtswerk erlangt hat, ist es von außerordentlicher Wirkung gewesen, die es zum Teil bis heute noch nicht eingebüßt hat. Die Konstruktion der drei großen Kunstperioden, wie sie in den landläufigen Handbüchern vorgetragen wird, ruht auf diesem Grunde.

Bevor wir das Weiterleben dieser Ansichten, speziell was das gotische Mittelalter betrifft, weiterverfolgen, soll die sehr komplexe Frage nach den Ursachen, die ihre Entstehung veranlaßt haben, erörtert werden.

Die Abneigung gegen das „Mittelalter", wie wir sie auf dem speziellen Felde der Kunst von Villani an verfolgen konnten, ist ein altes Erbteil des florentinischen Humanismus. Seit Petrarca fand sich dieser der Scholastik gegenüber, die eben erst in Dante ihren größten dichterischen Verkünder gefunden hatte, in offener Fehde, so viele Fäden auch noch hin und wieder liefen. Es ist ein im Leben häufig zu beobachtender Gegensatz, in dem sich die aufkommende junge Generation fast immer zur „altmodischen", d. h. zu der unmittelbar vorausliegenden des Vaters, die sie ja zu überwinden hat, befindet, wie sie auch nicht selten über diese hinweg an Meinungen und Gefühlsweise der Großvaterzeit anknüpft. Nicht umsonst ist gerade in Italien die schöne alte Sitte heimisch, daß der Enkel den Namen des Großvaters, die dritte die erste Generation erneuert. So war für die Humanisten seit Petrarca die Zeit, die wir mit einem aus ihrem Geiste geborenen Ausdrucke noch heute das „Mittelalter" zu nennen pflegen — als wäre es keine selbständige, sondern nur eine Periode des Übergangs —, lediglich eine Zeit der Barbarei und geistigen Finsternis, mit der selbst historisch sich zu beschäftigen, schon der schlechten Geschichtschreiber halber, kaum der Mühe wert schien. Jenseits von ihr erhob sich, vom magischen Lichte der Phantasie umflossen, der Wunderbau antiker Kultur, nach dem man mit einer um so leidenschaft-

licheren Sehnsucht zurückstrebte, als in ihr ein national-politisches Ideal vergangener Volksgröße und universaler Machtentfaltung verkörpert war. Wer von den Humanisten, wie etwa Biondo da Fiorli, die Geschichte des Mittelalters zu pflegen unternahm, stand von vornherein auf einem verlorenen Posten, durfte auf nur geringes Interesse und noch geringeren Ruhm — keine kleine Sache in der ruhmbedürftigen Renaissance! — rechnen.

Diese Abneigung entspringt durchaus national-sozialen Motiven. Voßler hat in seiner großen Dantemonographie schön auseinandergesetzt, wie die Italiener bei dem Aufbau der Ideale des hohen Mittelalters untätig abseits stehen, für die die keltisch-germanischen Völker des Nordens und Westens ihre beste Kraft einsetzen. Die Italiener bleiben in jener Zeit realistischen Fächern zugewandt, der Mathematik, Grammatik, Jurisprudenz, in denen sich ihr scharfer Verstand Genüge tut. So beginnt auch ihre Nationalliteratur am spätesten unter allen Romanen, später auch als die der germanischen Völker, aber sie setzt gleich modern ein, in Sprache, Stil und Sinnesart, so daß sie den Heutigen in ganz anderem Grade nahe und verständlich ist, unter und mit ihnen lebt, während Altfranzösisch und Mittelhochdeutsch heute tote Sprachen sind, die doch eigentlich nur mehr in der Gelehrtenstube ein schattenhaftes Dasein führen. Hinter dem starken „toskanischen" Gefühle von Florenz stand doch immer die Idee der Wiedergeburt Gesamtitaliens. Wie viele Brücken auch dieses rinascimento mit dem Mittelalter der Scholastik, der Troubadourpoesie und der Gotik verbinden, es hat doch einen andern spezifisch-nationalen Charakter, mit ihm beginnt nicht nur für Italien, für ganz Westeuropa eine neue „moderne" Zeit. Man hat in unsern Tagen viel und oft recht unnötigerweise über den Begriff der Renaissance hin und her geredet; von ihrem Standpunkte hatten diese alten Florentiner durchaus recht, wenn sie ihre Rolle als Kulturvolk, als das erste „moderne" unter allen, von dieser „Wiedergeburt" an datierten. (Wie diese Idee tief aus dem religiösen und politischen Grunde Italiens quillt, hat K. Burdach schön gezeigt.) Denn hier war ein Volk, das eine langdauernde hohe Kultur hatte entstehen und vergehen gesehen, vergehen vor dem Ansturme junger Völker des Nordens und Ostens, die sich überhaupt erst aus primitiven Anfängen und den Resten der mittelländischen Tradition eine ganz neue eigene Kultur selbst haben schaffen müssen. Wie die Sprache Italiens vor der der einstigen römischen Provinzen, der „Romania", auch dem klassischen Latein am nächsten verblieben ist, so daß man heute noch ohne allzu harten Zwang ganze Seiten herstellen kann, die lateinisch und

italienisch zugleich sind, so senkt seine Kultur auch überall ihre Wurzeln in tiefgepflügten antiken Boden; daß dieses ausgesogene Brachfeld jahrhundertelanger Ruhe bedurfte, liegt in den natürlichen Verhältnissen begründet. Antik ist der eigentümliche, mit munizipalem und regionalem Selbstbewußtsein innig verwachsene Individualismus, den Burckhardt mit tiefer Intuition als eines der Grundelemente der Renaissance aufgezeigt hat, antik ist das malerische Rilievo, das Giotto aus der vielgeschmähten maniera greca übernimmt, im völligen Gegensatze zu dem dekorativen Flächenstile des gotischen Glasgemäldes, und das die Sienesen in dessen Ursprungsland zuerst zum Siege führen; ihren antiken Ursprung verleugnet endlich weder die Raumkunst der Architektur noch die Homophonie als Grundzug aller italienischen Musik, beide im schärfsten Gegensatze zu den nordischen Entwicklungen auf diesen beiden Gebieten.

Das alles konnte freilich den Italienern des „rinascimento" nicht zu Bewußtsein kommen; aber es war der dunkle Zug der Blutsverwandtschaft der sie an das Altertum fesselte. In der „Hypnerotomachie" des Fra Colonna von Treviso hat dieser Renaissancetraum auf den Trümmerfeldern der nationalen Antike den leidenschaftlichsten Ausdruck gefunden: so sehr, daß das schon bei Boccaccio merkliche, verhängnisvolle Bestreben, die Sprache künstlich zurückzuschrauben, zu einem seltsamsten Zwitterprodukt führt, das gleichsam ein lateinisches Volgare darstellt und manchen verwandten Zug mit dem naiven Kanzleilatein der alten Notare hat. Freilich, in einen so tiefen Gegensatz ist man nie geraten, wie schon der Hellenismus von Byzanz zur „rhomäischen" Volkssprache.

Das alte Kulturvolk hatte seine einstige Vorherrschaft aufgeben müssen, es sah Scharen auf Scharen fremder Eroberer auf der eigenen Flur, und mochten auch die Herrscher des Nordens, uraltem Streben folgend, das römische Kaisertum erneuert haben, es blieb doch eines in fremden Händen „deutscher Nation". Später haben die sprachverwandten, aber zum großen Teil stammesfremden Franzosen und Spanier, als sie sich in Ober- und Unteritalien eingenistet hatten, den Stachel noch tiefer in das Herz der Gesamtnation gebohrt. Seit jenen Tagen ist die Flamme des „risorgimento", des politischen Neuerstehens nie mehr erloschen, die besten Männer Italiens haben sie genährt. Der alte Guelfengedanke vom universalen Papsttum, das seit dem avignonesischen Exil eine nationale Institution geworden ist, vertrat die Sache Italiens gegen den Ghibellinentraum einer mittelalterlichen Universalmonarchie. Nur in Italien konnte die antike, aus dem alten Hellas

überkommene Bezeichnung der übrigen Völker als „Barbaren" einen Sinn, haben, wie sie denn bis heute offen und geheim nachwirkt.

Die Italiener der mittleren Zeiten mußten oft von einer Stimmung übermannt werden, jener ähnlich, die in der schönen alten Lokalsage vom enthellenisierten Paestum so ergreifend geschildert wird, und die in Dio Chrysostomus' Rede an die sterbende Griechenkolonie Olbia im fernen Barbarenlande ausklingt. War es da ein Wunder, daß sich der Haß der Lebenden gegen die fremden Eindringlinge, die Tedeschi, in die Vorzeit reflektierte, daß vor allem die ältesten germanischen Herren des Landes, das Edelvolk der Goten, davon betroffen wurde, gotico ein Wort der Verachtung, des Schimpfes ward und eine wesentlich andere, aus den Tiefen der unterdrückten und zerrissenen Nation stammende Resonanz bekam, als „gaulois" oder „altfränkisch" bei Franzosen und Deutschen. Nicht umsonst hat schon Petrarca in der berühmten Canzone Italia mia die Alpen gepriesen als Scheidemauer zwischen der süßen Heimat und der „tedesca rabbia".

In der Geschichte der italienischen Kultur bezeichnet das Auftreten des größten und nationalsten Heiligen der Halbinsel einen Wendepunkt ohnegleichen; es ist der Moment, mit dem Italien wieder in die große europäische Völkerfuge einsetzt. Wunderbar, daß der heilige Franziskus einen Namen trägt, der mit dem bis dahin führenden Frankenvolke zusammenhängt; seine Grabeskirche in Assisi ist das erste Monument des „nordischen" Stiles in Italien und von da an waren französische und deutsche Baumeister in Italien bis in die Tage der Renaissance hinein heimisch. Man weiß, wie es dabei fast allerwegen zu Kompromissen mit dem südlich antiken Raumgefühle gekommen ist, man weiß auch, wie national sich diese „Gotik" in den großen mittelitalienischen Kathedralen, aber auch in Venedig entwickelt hat, wie lange sie besonders in Oberitalien eine Macht gewesen. Schließlich erinnern wir uns noch der ergötzlichen und lehrreichen Spätrenaissancegeschichte vom gotischen Schneider Cremona in Bologna, als eines Satyrspieles des großen Dramas, das Springer in seinen Bildern aus der neueren Kunstgeschichte so hübsch erzählt hat.

Es ist nun merkwürdig, wie gründlich Italien, praktisch und theoretisch, mit dieser seiner „Mittelzeit" gebrochen hat. Der Humanismus, der die Antike als ein national-politisches Panier vor sich hertrug, hätte jene Vergangenheit am liebsten ganz aus den Annalen der Geschichte getilgt. Die alten Eroberer Roms, voran die Goten, wurden jetzt als die Wurzel des Übels angesehen; hatten sie doch das Römerreich zu Falle gebracht und sogar

das caput mundi zu erstürmen gewagt. Einer der schneidigsten Kämpen des Humanismus im Quattrocento, Lorenzo Valla, gebraucht „Gotisch" schon als ein Schimpfwort. In seinem Buche: „Elegantiae Linguae Latinae", das die Reinheit der „fast untergegangenen" alten Nationalsprache erwecken will, tritt er für die „Antiqua" als die moderne Schrift gegenüber der „gotischen" Mönchsschrift ein; die Ausdrücke sind uns trotz des historischen Irrtums, den sie enthalten, noch heute geläufig; die Bestrebungen aber, die monumentale Schrift all' antica zu restaurieren, bilden ein eigenes Kapitel in der Renaissance, an dem auch der Deutsche Dürer beteiligt ist. Die Anschauung berührt sich nahe mit der in Florenz schon lange festgewurzelten von Tod und Wiedergeburt der Kunst; Valla dehnt sein Urteil auch ausdrücklich auf „illae artes quae proxime ad liberales accedunt", aus.

Dergleichen Ansichten mußten nun notwendig auf die theoretische Schätzung jener tatsächlich aus dem Norden — wenn auch in einer viel späteren Zeit — übernommenen Bau- und Dekorationsweise einwirken, die trotz ihrer wundersamen Anpassung an italienische Verhältnisse doch niemals als etwas völlig Eigenes empfunden worden ist. Der erste Führer von Florenz nennt die alte Domfassade von Florenz schlankweg ein Werk senz' ordine e misura — das Schibboleth der Renaissance — und sein Verfasser, der pretuccio Albertini, maßt sich an, ein „besseres" Modell zu liefern. Die Werke der einheimischen Bildner selbst, sobald sie in gotischen Dekorationsformen auftreten, erscheinen diesen späteren Generationen fremd und unverständlich; der prachtvolle Marmoraltar der Massegne in S. Francesco zu Bologna wird in der ältesten Guida der Stadt, Lamos Graticola (1560), ohne Autornamen, verächtlich als bloße „opera Tedesca" abgefertigt. Kaum ein Dezennium vorher hatte Vasari die Kodifizierung des ebenso harten als anmaßenden, wenn auch der Entwicklung und Stimmung der Nation durchaus adäquaten Urteils vollendet. Aber charakteristischerweise hatte schon vor ihm ein Vertreter der Nation, die stets im guten wie im schlimmen Sinne der Sauerteig Europas gewesen ist, Rabelais, diese Anschauungen als neueste Mode über die Alpen heimgebracht; die Franzosen selbst haben am ersten und schnellsten mit ihrer „gotischen" Vergangenheit, ihrem eigenen Produkt, gebrochen. Im „Pantagruel" (II 8) erscheinen die Goten als die Verderber des „guten" Geschmackes, namentlich in der Literatur.

Ein nordisches Element blieb allerdings in Italien noch geraume Zeit hindurch bestehen: die Kunst der Niederländer im weitesten Sinne. Einst war die neue Kunst von Toskana aus über Avignon nach Frankreich gekommen;

ganz parallel mit ihr läuft, wie wir erst seit kurzem wissen, die andere ars nova, die Musik des süßen neuen Stils, die, von Florenz ausgehend, die ars antiqua, die Pariser Mensuralmusik des hohen Mittelalters überwunden hat. Aus diesen Wurzeln war die nordfranzösische und weiterhin die niederländische Malerei und Musik neuen Stils entstanden, die im 15. Jahrhundert in nordländischer Umformung nach Italien zurückkam, wo sie, ganz besonders im Norden und Süden der Halbinsel, die eigentliche Modekunst des Quattrocento ward, ohne darum den Charakter des Fremdartigen und eben dadurch Anziehenden zu verlieren. Aus Italien hat aber dann schon Francisco da Hollanda die Reaktion gegen die in zwiefachem Sinne ihm angestammte Kunst in seine ferne Heimat gebracht, ähnlich wie Rabelais; jene verächtlichen Äußerungen, die er Michelangelo in den Mund legt und die fast an Ludwigs XIV. berüchtigtes Wort über die holländischen magots erinnern, sind italienischer Eigenbau. Als aber Maler und Bildner der Niederländer des 16. Jahrhunderts bereits bei den Welschen in die Schule gingen, als in Florenz eine ganze Kolonie klassizistischer Vlämen etabliert war, da war den Fiamminghi noch eine Hochburg verblieben: die Kirchenmusik. Wie sich dann abermals in Florenz, der letzte und entscheidende Ansturm gegen die alte „gotische" Vokalpolyphonie der Niederländer zugunsten der antik-südlichen begleiteten Monodie vollzieht, wie man unter direkter Berufung auf Vasari, auch diesem letzten Rest fremder Barbarei zuleibe geht und wie aus dem Traum der Wiedererweckung des antiken Musikdramas ein ganz modernes Gebilde, die Oper, entsteht, das bildet den letzten und nicht am wenigsten merkwürdigen Schluß dieses jahrhundertlangen Kampfes um den eigenen Herd und einen zum Teil eingebildeten äußern Feind. 1547, noch vor Vasaris erster Ausgabe der Viten, war Trissinos Italia liberata dai Goti erschienen, das erste „regelmäßige" Epos Italiens, auch eine Renaissanceangelegenheit, wie die berühmten drei Einheiten der regulären Tragödie, die ohne die Voraussetzungen der Cinquecentopoetik Italiens undenkbar ist.

Die Stigmatisierung des „finstern" gotischen Mittelalters war von Vasari an eine ausgemachte Sache; in dem von der Crusca approbierten Vocabolario Toscano dell' arte del disegno Baldinuccis (Florenz 1681, p. 113) steht unter dem Schlagworte „Ordine Gottico" folgende Tirade zu lesen, die alles zusammenfaßt, was man in Italien über den Gegenstand zu sagen hatte: Dicesi quel modo di lavorare tenuto nel tempo de' Goti, di maniera Tedesca di proporzione in niuna cosa simile a' cinque buoni Ordini d'Architettura antichi; ma di fazzione in tutto bar-

bara, con sottilissime colonne, e smisuratamente lunghe, avvolte, e in più modi snervate, e posta l'una sopra l' altra, con un' infinità di piccoli tabernacoli, e piramidi, risalti, rotture, mensoline, fogliami, animali e viticci, ponendo sempre cosa sopra cosa, senza alcuna regola, ordine e misura, che veder si possa con gusto. Es ist eine solenne Verurteilung in Bausch und Bogen, im Namen jenes ästhetischen Popanzes, der guter Geschmack heißt, eine Verurteilung, wie sie ähnlich der Klassizismus über die Kunst des Barocks vollzogen hat.

Es nutzte nicht viel, daß im 18. Jahrhundert einsichtige Historiker, die sich um die Erforschung des Mittelalters bemühten, wie Muratori in seinen Annali d'Italia oder der berühmte Scipione Maffei in seiner Verona illustrata (I. Buch XI), gegen das Unhistorische dieser Konstruktion Protest erhoben. Das blieben gelehrte Einwände, die in der Öffentlichkeit kaum einen Widerhall fanden. Auch im Norden, namentlich in Frankreich der Montfaucon und Mabillon, hatte sich allem Klassizismus zum Trotz eine gerechtere, wenn auch zaghafte Würdigung der eigenen Vorzeit eingestellt; in seinem Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes (Paris 1687) behandelt der gelehrte Hofhistoriograph und Geschichtschreiber von St. Denis, Dom Félibien des Avaux, ausführlich und mit sichtlicher Vorliebe die Baumeister der Gotik.

Im weiteren Verlaufe des 18. Jahrhunderts war man sich also zwar der falschen historischen Konstruktion bewußt geworden; die Sache ändert sich aber nur insofern, als das alte Schmähwort „gotico" jetzt, in der Blütezeit des dogmatischen Klassizismus, eine viel weitere Ausdehnung bekam. In der Bibel der deutschen Kunstliebhaber jener Zeit, der 1771 zuerst erschienenen und von dem jungen Goethe so scharf mitgenommenen Theorie der schönen Künste von Joh. G. Sulzer, ist — auch noch in der zweiten, durch Eschenburg vermehrten Auflage von 1792 — diese verneuerte Ansicht breit auseinandergesetzt. „Gotisch" ist hier einfach ein Sammelname für den schlechten Geschmack überhaupt geworden, an dem freilich nach wie vor das unselige Mittelalter in extenso teilhat. Es lohnt sich, die Haupt- und Kraftstellen aus dem altväterischen Kompendium der Winckelmannzeit, das trotz seines Materialreichtums so gut wie verschollen ist, hierher zu setzen (2. Teil, S. 433): „Gothisch. Man bedienet sich dieses Beyworts in den schönen Künsten vielfältig, um dadurch einen barbarischen Geschmak anzudeuten, wiewol der Sinn des Ausdruks selten genau bestimmt wird, fürnehmlich scheinet er eine Unschiklichkeit, den Mangel an Schönheit und guter Verhältnisse in sichtbaren

Formen anzuzeigen, und ist daher entstanden, daß die Gothen, die sich in Italien niedergelassen, die Werke der alten Baukunst auf eine ungeschikte Art nachgeahmt haben. Dieses würde jedem noch halb barbarischen Volke begegnen, das schnell zu Macht und Reichtum gelangt, eh' es Zeit gehabt hat, an die Kultur des Geschmaks zu denken. Also ist der gothische Geschmak den Gothen nicht eigen, sondern allen Völkern gemein, die sich mit Werken der zeichnenden Künste abgeben, ehe der Geschmak eine hinlängliche Bildung bekommen hat. Es geht jungen Völkern in diesem Stück, wie einzelnen Menschen ... Das Gothische ist überhaupt ein ohne allen Geschmak gemachter Aufwand auf Werke der Kunst, denen es nicht am Wesentlichen, auch nicht immer am Großen und Prächtigen, sondern am Schönen, am Angenehmen und Feinen fehlt. Da dieser Mangel des Geschmaks sich auf vielerley Art zeigen kann, so kann auch das Gothische von verschiedener Art sein."

„Darum nennt man nicht nur die von den Gothen aufgeführten plumpen, sondern auch die abenteuerlichen und mit tausend unnützen Zierrathen überladenen Gebäude, wozu vermuthlich die in Europa sich niedergelassenen Saracenen die ersten Muster gegeben haben, gothisch. ..."

„In der Mahlerey nennt man die Art zu zeichnen gothisch, die in Figuren kenntlich, ehe die Kunst durch das Studium der Natur und des Antiken am Ende des 15. Jahrhunderts wieder hergestellt worden. Die Mahler vor diesem Zeitpunkt zeichneten nach einem Ideale, das nicht eine erhöhte Natur war, wie das Ideal der Griechen, sondern eine in Verhältnis und Bewegung verdorbene Natur. Über die natürlichen Verhältnisse verlängerte Glieder, mit steifen oder sehr gezierten Stellungen und Bewegungen, von denen man in der Natur nichts ähnliches sieht, sind charakteristische Züge der gothischen Zeichnung. Man sieht deutlich, daß die gothischen Maler nach bloßem Gutdünken Figuren gezeichnet haben, die zwar alle Glieder des menschlichen Körpers hatten, wobey aber der Zeichner ganz unbesorgt war, ob sie die wahre Gestalt, die wahren Verhältnisse und die Wendungen der Natur haben oder nicht.

„Es scheinet also überhaupt, daß der gothische Geschmak aus Mangel des Nachdenkens über das, was man zu machen hat, entstehe. Der Künstler, der nicht genau überlegt, was das Werk, das er ausführet, eigentlich sagen soll, und wie es müsse gebildet werden, um gerade das zu seyn, wird leicht gothisch. Eben dieser Mangel des Nachdenkens unterhält noch gegenwärtig den gothischen Geschmack in den Verzierungen, wenn man sie ohne alle

Rücksicht auf die Natur des Werks, das verziert wird, anbringet. Gothisch ist der in Form eines Thieres geschnittene Baum, die wie eine Schnecke gewundene Säule, der, auf einem sehr hohen und dünnen Fuß stehende Becher, und so sind sehr viel nach einem völlig willkürlichen Geschmak ausgezierte Geräthschaften."

In den Zusätzen Eschenburgs wird dann noch der alte Renaissancegedanke von der Entstehung der Gotik aus der Laubhütte vorgetragen, an dem, wie schon erwähnt, die damals einsetzende Romantik so viel Vergnügen fand. Worauf die ganze haltlose Abstraktion des oben entwickelten Begriffs des „Gotischen" beruht, ist leicht einzusehen: auf der verhängnisvollen dogmatischen Schönheitslehre als Angelpunkt aller Kunstästhetik; sie hatte sich in der Theorie jener Zeit schon vollständig durchgesetzt[14].

Es ist gänzlich im Geiste dieser Anschauungen, wenn J. J. Rousseau in seinem ursprünglich in der Enzyklopädie, dann selbständig zu Paris 1768 veröffentlichten Dictionnaire de musique die moderne harmonische Musik eine „gotische und barbarische" Erfindung nennt. Rousseau hat eine geniale, aber rein gefühlsmäßige Intuition des wirklichen Sachverhaltes. Denn die mehrstimmige Musik des Mittelalters ist, wie wir heute wissen, ein Kind desselben Geistes und derselben keltisch-germanischen Rasse wie die gotische Architektur auch. Aus Rousseau spricht der Apostel der „reinen Natur", aber ebensowohl auch der Klassizist antik-italienischen Gepräges, der — vor Winkelmann — die einfältige Größe der Homophonie nach antikem Sinn als der „wahrhaft natürlichen Musik" jener polyphonen Entwicklung entgegenstellt, die anscheinend von den britischen Inseln ausgegangen ist und ohne die unsere moderne Kunst überhaupt nicht existieren würde, wie sie tatsächlich dem Volksbewußtsein des ganzen weiten „griechischen" Ostens bis heute fremd und unverständlich geblieben ist[15]. Heute wo ein Zeitalter der „Exotik" im Anzuge scheint, nicht nur in der bildenden Kunst, sondern ebenso in der Musik, wo man auf die Mannigfaltigkeit der alten Tonarten zurückzugreifen beginnt, muß uns Rousseaus prachtvoll rhetorische Tirade nachdenklich stimmen.

Gegen die rationalistische Abstraktion, die jener Theorie zugrunde lag, hat sich zuerst kühn der junge Straßburger Student Goethe erhoben; er fühlte das künstlerische Element in der alten Bauweise heraus. Seinen den Manen Erwins von Steinbach dargebrachten Dithyramb, das Schriftchen von deutscher Baukunst, einen frühen Vorstoß deutscher Romantik, hat Herder bekanntlich in seine 1773 erschienene Blätter von deutscher Art und Kunst

aufgenommen[16]. Nach seiner kühlen, kritischen Weise hat dieser das Gegengewicht gleich hinzugefügt; in einer ziemlich schlechten deutschen Übersetzung gibt er ein Bruchstück aus einem zu Livorno 1766 gedruckten, heute schon recht selten gewordenen Büchlein. Das ist der „Saggio sopra l'architettura gotica" des gelehrten mailändischen Mathematikers Paolo Frisi (der selbst einer alten Straßburger Familie Fries entstammen soll), eine rein technisch-mathematische Untersuchung über die Statik von Spitz- und Rundbogen, und die geringere Festigkeit der gotischen Wölbung im Vergleich zur antiken, ein Thema, das, wie wir wissen, seit der Renaissance oft behandelt worden war. Die Verurteilung der Gotik bleibt auch hier nicht aus, wesentlich aus diesen technischen Gründen geschöpft; die Beweisführung heftet sich zu einem großen Teile an das berühmte Beispiel aus des Autors Vaterstadt, den Mailänder Dom.

Goethe selbst ist, seiner Entwicklung zu einem abgeklärten Klassizismus gemäß, von der jugendlichen Begeisterung für die Gotik bald abgekommen; in dem später entstandenen Aufsatze „Über Baukunst" schilt er den Mailänder Dom ein Ungeheuer, sucht den Charakter nordländischer Bau- und Dekorationskunst in „multiplizierter Kleinheit", ein Satz, der eine richtige, aber unter dem Einflusse eines dogmatischen Vorurteils maßlos übertriebene Einsicht enthält. In späten Jahren, als der Frühlingssturm der Romantik schon an ihm vorübergerauscht war, hat er dann noch einmal in ruhiger Altersweisheit, nach seiner Weise biographisch-historisch das Für und Wider erwogen, getreu der Maxime, die er selbst in „Wilhelm Meister" ausgesprochen: Nicht die Wahrheit, wie man meine, sondern das Problem bleibe in der Mitte liegen („Von deutscher Baukunst" 1823).

Wie die deutschen Romantiker, die Wackenroder, Tieck, Schlegel, Brentano und Arnim, zusammen mit den Philosophen, den Sammlern und Dilettanten der Romantik, unterdessen mittelalterliche Kultur und Kunst in ihrer Weise wieder zu Ehren gebracht haben, ist bekannt genug und bedarf nicht weiterer Ausführung. Es war die Saat, die die jungen Stürmer und Dränger des 18. Jahrhunderts, Goethe voran, ausgestreut hatten und die spät, aber üppig genug aufging. Nun treten aber auch die Historiker mit ganz anderen Mitteln und Einsichten als früher an die Sache heran. Die alte maniera greca und gotica Vasaris lebt bis zu dieser Zeit in den mißverständlichen Formeln des „byzantinischen" und „gotischen" Stiles fort; in seiner ausgezeichneten Abhandlung über den „gemeinschaftlichen Ursprung der Bauschulen des Mittelalters" (Berlin 1831) wendet

sich der große und geistreiche Kunsthistoriker Rumohr gegen beide Termini, an deren Stelle er seinerseits den Ausdruck: „vorgermanische" und „germanische" Bauweise setzen will. Der Verfasser des Schriftchens, das die erste ganz vorurteilsfreie und eindringende Würdigung des mittelalterlichen Stiles in seinem organischen Aufbau enthält, konnte in seiner weit ausgreifenden und kritisch fundierten Sinnesart unmöglich in den rein gefühlsmäßig bestimmten, national beschränkten Hymnus der Romantiker auf das „Altdeutsche" einstimmen; aber auch er war über den eigentlichen Ursprung noch im unklaren.

Die entscheidende Stimme kam aus dem Mutterlande der Gotik selbst, aus Frankreich. Dort war in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts durch das Wirken von Männern, wie Caumont, Didron, Lenoir jene musterhafte französische Archäologenschule entstanden, deren glänzender Epigone noch in unseren Tagen der frühverstorbene Louis Courajod gewesen ist. In ihrer Mitte ist der Terminus des „romanischen" Stiles, in glücklichster Einsicht in das wesenverwandte Entstehen der romanischen Sprachen aus dem Vulgärlatein geprägt, hier der Nachweis geführt worden, daß der style ogival — wir haben kein deutsches Wort für diesen guten Ausdruck — im Herzen Frankreichs entstanden und von da seinen Weg durch Europa angetreten hat, eine Ansicht, die auf einem speziellen Gebiete bestätigt, was wir sonst über die führende Stellung Frankreichs im hohen Mittelalter wissen. Durch die kunstgeschichtlichen Handbücher Kuglers, Springers, Lübkes und Schnaases ist dann diese Theorie in Deutschland verbreitet, gestützt, weitergebaut worden, so daß sie heute als gesicherter Besitz gelten kann, an dem einzelne Vorstöße eines bornierten Chauvinismus nichts zu ändern vermögen.

Wir sind zu Ende. Denn auf die merkwürdigen Versuche, den alten Namen der Gotik durch Aufzeigung eines vermeintlichen Zusammenhanges mit der westgotischen Bauweise in Gallien als zu Recht bestehend nachzuweisen, sie auch abermals in Erweckung alter Nebeltheorien, von der Holzbaukunst der germanisch-gallischen Völkerschaften abzuleiten, soll hier nicht mehr eingegangen werden. Es sind Theoreme, die schon Emeric-David aufgestellt hat und die von Neuern, wie von Rosières und mit besonderem Temperamente von Courajod verfochten wurden. Ihre innere Haltlosigkeit hat Brutails in seinem ausgezeichneten Buche: L'archéologie du Moyen âge et ses méthodes (Paris 1900) in schlagender Kürze dargetan.

⟨1910⟩

Anmerkungen

[1] Einen bedeutenden Versuch zu ihrer Charakteristik hat neuerdings auch B. Berenson, Study on criticism in Italian art. 1, Vasari in the light of recent publications, London 1901, gegeben.

[2] Die malerische Dekoration der San Francescokirche in Assisi, ein Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage. Aus dem Norwegischen. Leipzig 1907.

[3] Wir haben in der Geschichte der italienischen Plastik einen merkwürdigen urkundlich überlieferten Fall, wo ein Künstler des Trecento aus kindlicher Pietät den Titel „magister" ablehnt, in der Inschrift des Orso-Denkmals im Dom von Florenz, von Tino da Camaino:

> Hunc pro patre genitivo decet inclinari
> ut magister illo vivo nolit appellari.
>
> (Venturi, Storia IV 273 n. 5.)

[4] Beachtenswerte Aufschlüsse über den Zusammenhang des Begriffes der „Wiedergeburt" mit der alten italienischen Mystik hat K. Burdach soeben in einem Aufsatze: Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation (Sitzungsberichte der kgl. Preuß. Akademie der Wissensch. XXXII (1910), 594) beigebracht.

[5] [Über Fil. Villani vgl. jetzt meine „Kunstliteratur". Wien 1924. S. 41.]

[6] Später bringt Gelli diese Ansicht in einer viel drastischeren Weise (Vite ed. Mancini p. 35): Aggiunse non poco danno ancora a questo la stolta oppinione di alcuni pontifici, che furono in que' tempi, che guidati da una vana superstizione et non da il vero amore della cristiana religione, come e' si credevono, cercarono ancora eglino di levar via le statue et le altre opere dei gentili (che cosi chiamavano i Romani) come cose dannose alla cristiana professione, come se la natura non facesse bene spesso molto più begli huomini cosi maschi come femmine che non fa l'arte, et come se in quegli come in fatture di Dio con sua gloria et onore riguardando non si potessi senza peccato alcuno pigliar continuamente piacere e diletto....

[7] Den Gedanken, der hier bei Alberti anklingt, hat dann ein geistreicher Kopf späterer Zeit, der schon genannte Gelli, in origineller Weise weitergeführt. Er steht angesichts solcher alten Werke, wie der Statuen von S. Paolo in Florenz, vor einem psychologischen Rätsel. Dieser Mensch einer neuen Zeit fragt sich vergebens, wie denn die älteren Generationen, die doch gleichfalls wirkliche Menschen und antike Statuen vor Augen hatten, auf solche Zerrbilder (die maniera goffa

e rozza Vasaris) verfallen und an ihnen Genüge finden konnten. Er hilft sich mit einer Norm, die schon an die Lehre von den corsi und ricorsi des großen Neapolitaners G. B. Vico erinnert. Es sei ein Naturgesetz, daß die Kulturen, auf ihrem Gipfel angelangt, der Barbarei verfallen und erst durch große Genies wieder regeneriert werden müßten. Den Kern der Frage umgeht er; er ist eben nicht imstande, das Eigentümliche und Originale der mittelalterlichen Kultur durch die klassizistische Brille zu erkennen. Daß ein Villard ein antikes Grabmal in seinen gotischen Stil übersetzt, ist an sich so wenig auffallend, als wenn Dürer oder die Kupferstecher des 18. Jahrhunderts diese selbe Antike nürnbergisch oder in der Rokokoperücke sehen. Nur liegt auch uns Heutigen die klassizistische Tradition noch derart im Blute, daß wir zu den letzten noch viel eher ein Verhältnis gewinnen als zu dem ersten.

[8] [Über diese merkwürdige Schrift vgl. jetzt meine „Kunstliteratur" S. 175 u. 177.]

[9] Cesariano hat seinen Vitruvkommentar (Como 1521) noch ganz unbefangen mit den Grund- und Aufrissen seines Mailänder Doms, trotzdem er „germanico more" gebaut ist, illustriert. Daß man sich im römischen Milieu Raffaels eingehend mit dem gotischen Problem beschäftigt hat, scheint eine Notiz in einer freilich verdächtigen Quelle, der Seconda Libraria des geistreichen Querkopfs Doni (Ven. 1555, p. 44) zu bestätigen. Dort wird eine Anzahl von theoretischen Schriften Bramantes aufgeführt, darunter auch ein „Trattato del lavoro Tedesco". Indessen darf nicht übersehen werden, daß Doni seine Büchertitel zuweilen erfunden hat, und daß ihm sogar direkte Fälschungen (wie der Brief Dantes an G. da Polenta) nachzuweisen sind.

[10] Ein freilich kaum ernsthaft zu nehmendes Beispiel aus jüngster Zeit ist die Tirade in Muthers Geschichte der modernen Malerei II 324, immerhin bei einem Schriftsteller, der doch als Historiker der Kunst gelten wollte.

[11] Hier ist besonders die Schilderung im Proemio zum zweiten Teil der Viten, wo Vasari die Errungenschaften der Giotteske charakterisiert, heranzuziehen (II 101).

[12] (Proemio delle vite c. 17): Ma perchè più agevolmente s' intenda quello che io chiami vecchio ed antico: antiche furono le cose innanzi a Costantino, di Corinto, d'Atene, e di Roma e d'altre famosissime città, fatte fino a sotto Nerone, a Vespasiano, Traiano, Adriano ed Antonino: percciochè l' altre si chiamano vecchie, che da S. Silvestro in quà furono poste in opera da un certo residuo de' Greci, i quali piuttosto tignere che dipignere sapevano, vgl. V

di Nicc. e Gio. Pisani I 293: quella vecchia maniera greca goffa e sproporzionata.

[13] Es ist die römische Antike, um die es sich handelt — eine Schätzung, die bekanntlich bis in die Zeit Winckelmanns im ganzen aufrecht geblieben ist; Ghiberti, selbst Besitzer griechischer Antiken, stellt immer mit naiver Intuition die hellenische Kunst voran. Man sehe den höchst merkwürdigen Abriß antiker Stilgeschichte, den Vasari im Leben des A. Pisano (I 482 f.) gibt.

[14] Eine Sammlung von Quellenbelegen findet man in Lüdtkes Aufsatz: „Gotisch" im 18. und 19. Jahrhundert. Zeitschrift für deutsche Wortforschung, IV. (Straßburg 1903) S. 133 ff.

[15] p. 241 s. v. Harmonie. „Quand on songe de tous les peuples de la terre, qui tous ont une musique et un chant, les Européens sont les seuls qui aient une „Harmonie" des Accords, et qui trouvent ce mélange agréable, quand on songe, que le monde a duré tant de siècles, sans que de toutes les nations, qui ont cultivé les Beaux-Arts, aucun ait connu cette Harmonie; qu'aucun animal, qu'aucun oiseau, qu' aucun être dans la nature ne produit d'un autre accord que l'unisson, ni d'autre musique que la mélodie; que les langues orientales, si sonores si musicales, que les oreilles grécques si délicates, si sensibles, exercées avec tant d'art, n'ont jamais guidés ces peuples voluptueux et passionnés vers notre „Harmonie"; que sans elle, leur musique avoit des effets si prodigieux; qu'avec elle la nôtre en a si foibles; qu'enfin il etoit réservé à des Peuples du Nord, dont les organes, durs et grossiers sont plus touchés de l'éclat et du bruit des voix, que de la douceur des accents et de la mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte et de la donner pour principe à toutes les règles de l'art; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il est bien difficile, de ne pas soupçonner, que toute notre „Harmonie" n'est qu'une invention gothique et barbare, dont nous ne fussions jamais avisés, si nous eussions été plus sensibles aux véritables beautés de l'art, et à la musique vraiement naturelle." Im weiteren führt Rousseau noch gegen Rameau aus daß die Schönheit der Harmonie etwas rein Gelehrtes sei, die dem natürlichen Gefühl fremd bleibe, und daß sie das eigentliche hohe Prinzip aller Kunst, die Nachahmung, vollständig vermissen lasse, auf rein sinnlicher Basis ruhe.

[16] Vergl. den von Lambel besorgten Neudruck, mit ausführlicher Einleitung, in den deutschen Literaturdenkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts, Heft 40/41. Stuttgart 1892.

Der Weltenmaler Zeus

Ein Capriccio des Dosso Dossi

Wenn ich es wage, von dem Bilde der Lanckoronskischen Galerie, das der Titel nennt, in einem dem Jubilar gewidmeten Sammelwerk nach langen Jahren noch einmal zu reden, ohne gerade etwas Neues beibringen zu können, so geschieht das nicht aus Bequemlichkeit. Wie für den Besitzer, so knüpfen sich auch für den Autor dieser Zeilen Erinnerungen besonderer Art an jenes. Unter den zahlreichen und schönen Erwerbungen, die der feine, mit ariostischer Laune in Welt und Leben blickende Liebhaber gemacht hat, ist es sicher eine seiner besten, persönlichsten und kongenialsten.

Ich selbst wandle aber die grünen Pfade der Erinnerung ins Jugendland zurück, wenn ich mir vergegenwärtige, wann ich es zum erstenmal gesehen habe. Ich war wirklich noch ein Telemaque in den heitersten kunsthistorischen Flegeljahren, als mich mein nun schon längst auf der venezianischen Toteninsel ruhender Lehrer und Mentor Franz Wickhoff in die Sammlung des damaligen Kustos der Akademischen Galerie in Wien, Daniel Penther, einführte. Dort hing und stand manch treffliches Stück, das Penther auf seinen ausgedehnten Malerfahrten erworben hatte. Der Name dieses feinen Kenners und Sammlers ist heute in Wien schon fast vergessen; die Kunsthistoriker sollten ihn aber in Ehren halten; er war einer der ersten, der sich dem damals noch hart angefeindeten Lermolieff-Morelli angeschlossen hatte. In seinem „Kritischen Besuch in der Ermitage zu St. Petersburg" (Wien, S.-A. aus der „Allgemeinen Kunstchronik" 1883) hat er sich ein kleines literarisches Denkmal, das seine Wesensart gut kennzeichnet, gestiftet.

Unter Penthers Bildern befanden sich namentlich zwei Stücke eines Meisters, für den ich schon damals eine recht naive Schülerliebe empfand, die zu motivieren ich ziemlich verlegen gewesen wäre, eines Meisters, der von Mit- und Nachwelt recht unglimpflich behandelt, auch erst in der allerneuesten kunsthistorischen Literatur die übliche monographische Mißhandlung erfahren hat: des Dosso Dossi von Ferrara. Ich kannte damals die Stadt in den Poniederungen mit ihren seltsamen Stimmungen noch nicht und trug höchstens ein romantisch unklares Bild von ihr herum; aber Arioste Fabelwelt und seine Lebensbeichte in seinen Satiren hatten es mir schon da-

mals angetan, und was ich von den wunderlich barocken Altferrareſen und den merkwürdigen Humoren ihrer Farben und Formen aus ein paar Galerien kannte und aus unzulänglichen Abbildungen ahnte, war mir ein ſelbſt kaum klar bewußtes und vor dem Spott der Geſellen ängſtlich behütetes, weltfernes Märchenland Orplid, in dem ferne, fremde, ſtumme Heroengeſtalten ſich bewegten.

Nach Penthers Tode wurde ſeine Sammlung durch den Kunſthändler H. O. Miethke 1888 verſteigert — es war das ein Ereignis auf dem damaligen Wiener Kunſtmarkt, über das Lützows „Zeitſchrift für bildende Kunſt" (XXIII, 59) in einem ausführlichen Artikel berichtete. Auch die beiden Gegenſtände meiner ſehr platoniſchen Schwärmerei kamen dabei unter den Hammer, das eine Bild, Herkules mit den Pygmäen — eine echte Rekonſtruktion der Renaiſſance aus der philoſtratiſchen Gemäldegalerie — gelangte in die Landesgalerie in Graz; das zweite, weit vorzüglichere, alle Qualitäten des eigenwilligen Meiſters in ſeiner beſten Zeit zeigende und ſchon durch ſeinen ſeltſamen Vorwurf zur Neugierde reizende Bild fand in Grafen Lanckoronski den berufenen Schätzer und Käufer. Mehr als ein Jahrzehnt nachher hatte ich die Freude, meiner ſtillen Jugendliebe ein kleines Kapellchen zu bauen. In einem Aufſatz: „Jupiter und die Tugend", der im Jahrbuch der königl. Preußiſchen Kunſtſammlungen 1900 erſchien, konnte ich das Bild mit Bewilligung ſeines nunmehrigen glücklichen Beſitzers in die Literatur einführen und Gegenſtand wie Stimmung desſelben — wie einiger anderer Vorwürfe Doſſos — aus dem literariſchen Milieu des Malers und ſeiner Zeit heraus erklären. Bin ich dabei bewußt oder unbewußt den Spuren meines Lehrers und väterlichen Freundes Wickhoff gefolgt, ſo gereicht mir das wohl nicht zur Unehre.

So haftet für mich ein winziges Stücklein idealen Beſitztums an dieſer Leinwand und ſo wird es derjenige, dem ſie noch in einem höheren als dem platten tatſächlichen Sinne nach zu eigen iſt, über ſich ergehen laſſen, wenn ich ihm zu ſeinem Jubeltage nochmals, ſchicklich zugerichtet, das ſchmale Gerichtlein auf der Prunkſchüſſel ſeines eigenen koſtbaren Bufetts kredenze, in dem Glauben, daß das Beſte, das ſelbſt der Ärmſte dem Reichſten zu geben vermag, ein Stückchen Perſönlichkeit iſt[1].

Das Bild, um das es ſich hier handelt, iſt auf Leinwand gemalt; ſeine Figuren haben etwa halbe Lebensgröße. Es iſt ein richtiges doſſeskes Farbengedicht aus der beſten Jugendzeit des Meiſters — H. Mendelsſohn möchte es um 1513 anſetzen — in jenem antik-romantiſchen Geiſte auf-

gefaßt, der für den Freund Meister Ludovicos so charakteristisch ist. Es ist olympische Frühlingsstimmung; zu Jupiters Füßen ruht müßig das Symbol seiner Macht, der goldene Donnerkeil; der Vater der Götter und Menschen ist aber ganz in eine Beschäftigung versenkt, die so friedlich und idyllisch wie möglich ist. Auf den Wolken steht eine Staffelei, vor der er mit Pinsel, Palette und Malerstock emsig hantiert; der Gegenstand seiner Kunstfertigkeit sind Schmetterlinge, deren bunte Flügel er mit stillem Behagen malt; recht beziehungsvoll scheint hinter der Leinwand ein Regenbogenstreif, als wäre er die Offizin, der die Götterfarben entstammen. Neben dem Gotte sitzt, wie ein Famulus, sein beschwingter Bote Merkur; er gebietet, den Finger an den Mund legend, Schweigen; denn von rechts, von der Erde her, deren Frühsommerpracht sich in leichten Umrissen im Hintergrund ausbreitet, naht eine üppige Frauengestalt, mit dem leichten Schmuck von Blumen bekränzt, kniend und in bittender Gebärde. Man ist versucht, an Ariosts Chloris, die Göttin der Blumenflur und Merkurs Geliebte, zu denken:

Cloride bella, che per l'aria vola
Dietro a l'Aurora a l'apparir del Sole,
E dal raccolto lembo de la stola
Gigli spargendo va, rose e viole.

(Orl. fur. XV, 57.)

Das Ganze leuchtet trotz der, wie häufig bei Dosso Dossi, etwas rauchigen Schatten in den Silberemailtönen Ferraras; das rötliche Gewand Jupiters, der vom Winde geblähte dunkelgrüne Mantel Merkurs, das tiefrote Gewandstück auf seinem Wolkensitz, das gelbgrünliche Kleid der weiblichen Gestalt bilden jene klingende Farbenharmonie, die für den Meister so charakteristisch ist und ihn auch neben den Venezianern als selbständig erscheinen macht. Ebenso ist nichts von klassizistischer Formengebung zu bemerken, trotz des Vorwurfs, nichts von der steinernen antikischen Öde, die schon zu seinen Zeiten Kunst wie Poesie des Cinquecento zu durchkälten beginnt; in der urwüchsigen altferrareſischen Derbheit der Körperformen, in den eigensinnigen Physiognomien lebt noch die ganze ungebrochene Stammeskraft der oberitalienischen Frührenaissance. Durch das Bild geht ein Hauch ariostischen Geistes; wir meinen auch einen feinen Klang des Silberglöckleins ariostischer Ironie zu vernehmen, in der Figur des göttlichen Malerdilettanten, den sein irdischer Nebenbuhler so munter auf die Leinwand gesetzt hat. Dieser Zusammenhang Dossos mit Ariost — der dem Maler auch ein literarisches

Abb. 2 Dosso Dossi, Jupiter und die Tugend — Wien, Sammlung Lanckoronski

Ehrentäflein in seinem „Furioso" gesetzt hat — ist ja tatsächlich vorhanden; (in dem Essay über Ferrara war davon die Rede).

Gerne möchten wir das anmutige und eigenartige Bild einem Auftrag von Dossos fürstlichem Gönner Alfonso I. entsprungen denken; es ist ja bekannt genug, welchem Schicksal der Plünderung und Zerstreuung die Schätze des Kastells von Ferrara nach dem Wegzuge Don Cesares nach Modena trotz allen Vorsichtsmaßregeln anheimgefallen sind. Immerhin läßt es sich bis in das Venedig des 17. Jahrhunderts zurückverfolgen. Um dessen Mitte befand es sich nämlich in der Sammlung der Grafen Widmann, der Söhne eines 1586 aus Villach eingewanderten und in Venedig rasch zu Reichtum und Ansehen gelangten Kärntner Handelsmannes. In deren Palast zu S. Canciano hat es Don Martinioni, der Herausgeber der dritten Auflage von Francesco Sansovinos Venezia descritta (1663), gesehen und beschrieben (p. 376: del Dossi si vede un Giove che dipigne farfalle, con la Virtù, che chiede audienza, che li viene impedita da Mercurio. La favola è di Luciano, ma molto ben' espressa dal Pittore).

Seltsamerweise beschreibt nun auch Marco Boschini in seiner 1660 gedruckten und dem Gründer der Wiener Galerie, Erzherzog Leopold Wilhelm, gewidmeten Carta del navegar pitoresco ein Bild völlig desselben Gegenstandes, das sich in einer Privatsammlung des damaligen Venedig, in Casa Bonfadini, befand, Er sagt in seiner barock breitspurigen Weise, des heimischen Dialekts sich bedienend:

p. 564. Ma trà le Galarie de mazor stima
(Tratandose de quadri de' viventi)
Bisogna dirla, ma fuora de i denti,
La Casa Bonfadina ha l' fior la cima.
Luca da Rezo mostra de so' man
Giove, che a i Calalini forma l'ale,
E lassa la virtù da drio le spale;
Conceto del filosofo Lucian.
Mercurio assiste a cusì gran facende!
Perchè i Dei de i mortali hà sempre cura,
Defendendo le zuche da l' arsura.
Gran favori del Ciel! chì hà rechie intende.
Ma si ben la virtù xè in tun canton
La fà quel, che fà un torzo in tun feral:

Sempre più la resplende, e più la val,
E xè de chi la sprezza confusion.
Luca sta volta dal to' penel piove
Virtù che ilustra el secolo presente:
Perche t'infondi l'anima vivente
Al istesso Mercurio, al stesso Giove.
Và, che ti è Venetian, no' ti è da Rezo:
Ti è patrioto; ti è de sto paese:
Replico al verso sempre ste represe;
Chi t'hà per forestier, el stimo pezo.

Der brave Venezianer Antiquar und Kunsthändler sagt also ausdrücklich, daß dieses Bild von der Hand des Luca (Ferrari) da Reggio (1605—1654) war, eines nicht gerade bedeutenden Nachfolgers des Guido Reni, von dem man einiges z. B. noch in der Galerie von Modena findet. Da der mitten im Kunstleben seiner Vaterstadt stehende Boschini die Werke dieses Zeitgenossen, der in den Privatgalerien des nahen Padua laut Rossettis Guida von 1780 noch recht stattlich vertreten war, jedenfalls recht gut gekannt hat, so ist anzunehmen, daß der Secentist das Gemälde im Palazzo Widmann vielleicht direkt für Giuseppe Bonfadini kopiert hat, den vermutlich weniger der damals nicht übermäßig geschätzte, von Vasari wie Lodovico Dolce recht übel behandelte alte Maler von Ferrara als das Capriccio des Vorwurfes angezogen haben mag.

Nun sagen beide Gewährsmänner ausdrücklich, daß dieser Lukian entnommen sei. An sich ist das kaum überraschend. Es ist bekannt, welchen großen Einfluß die Bilderbeschreibungen des geistreichen Feuilletonisten aus Syrien auf die Kunst der Renaissance geübt haben. Aber in unseren modernen Lukianausgaben suchen wir vergeblich eine Stelle dieser Art. Als ich das Bild zum ersten Male veröffentlichte, wandte ich mich daher an den Archäologen R. Foerster, der vor Jahren das Thema Lukian in der Renaissance in einer Kieler Rektoratsrede von 1886 behandelt hat, und klopfte auch nicht vergebens an. Foerster verwies mich auf einen Dialog, der seit dem 15. Jahrhundert in Handschriften, Drucken, vor allem auch in der Übersetzung des Niccolo da Lonigo (Venedig 1551) unter Lukians Namen geht und augenscheinlich das Werk eines italienischen Humanisten ist. G. Mancini hat ihn sogar dem L. B. Alberti zugeschrieben, zu dem, wie zu der Frührenaissance überhaupt, eine Mystifikation dieser Art recht gut

paßt. Tatsächlich findet sich der Dialog auch in einer Oxforder Handschrift der Tischgespräche Albertis als viertes Stück des ersten Buches (in Mancinis Ausgabe Opera inedita usw., Florenz 1890, p. 132—135). Etwas trocken und von einer gewissen zierlich-preziösen Pedanterie in den Linien wie in der Sprache, hält der Dialog einen beträchtlichen Abstand inne von der gefälligen Anmut des alten Sophisten und erinnert an die Art, in der etwa Pier di Cosimo antike Mythen darstellt. Dramatis personae sind Merkur und die Tugendgöttin. Merkur zeigt sich höchst eilfertig, beinahe wie ein wichtig tuender Kammerdiener; Virtus erscheint wie eine arme Bittstellerin im Vorzimmer eines großen Herrn. Sie führt bittere Klage über ihre alte Widersacherin Fortuna, die ihr alle mögliche Schmach zufügt. Ihre Getreuen unter denen sie Sokrates, Demosthenes, Cicero, Archimedes, Polyklet und Praxiteles anführt, sind unvermögend, sie zu beschützen; nackt und entstellt, mit zerrissenem Gewande, kommt sie, bei Jupiter Klage zu erheben. Aber schon einen Monat wartet sie vergeblich auf Audienz; die Götter, die ein- und ausgehen und die sie um ihre Fürsprache anfleht, antworten mit Ausflüchten: sie müßten dafür sorgen, „daß die Kürbisse zur rechten Zeit blühten" — Boschini scheint auf diese Stelle anzuspielen — „oder daß die Schmetterlinge schön gemalte Flügel erhielten". Nun bittet sie Merkur um seine Hilfe; aber auch der weiß ihr nur schlechten Rat zu geben: Jupiter selbst fürchte Fortunens Macht, die imstande sei, auch ihn zu stürzen. Dagegen sei nichts auszurichten, Virtus möge sich unter den „plebejischen" Göttern verbergen, bis der Haß der mächtigen Feindin erloschen sei. Da bescheidet sich Virtus mit den bittern Schlußworten des Dialogs: aeternum latitandum est; ego et nuda et despecta excludor!

Es leidet, auch ohne die ausdrückliche Berufung der beiden alten Autoren keinen Zweifel, daß dies dem Lukian unterschobene Schriftchen wirklich als Quelle unseres Bildes anzusehen ist. Schon Martinioni hebt hervor, wie gut sich der Künstler mit seiner der plastischen Phantasie eben nicht viel Anhalt bietenden Aufgabe abgefunden hat. In der Tat erweist sich Dosso hier als einen noch völlig im Geiste der Frührenaissance frei schaffenden Künstler. Es ist ganz und gar sein Verdienst, aus dem etwas dürren Dialogchen, dessen Kern ein leidlich banales Sprichwort bildet, ein lebendiges Gedicht in Farben, giorgionesken Geistes, hervorgeholt zu haben; das Wenige, das ihm der Autor bot, ist erst in der Phantasie des Malers zu blühendem Leben erwacht. Wie glücklich und originell, mit feiner humoristischer Spitze verwertet er nicht die ganz gelegentliche Wendung von den gemalten Flügeln

der Schmetterlinge und mit welch arioſtiſcher Freiheit ſteht er überhaupt dem Stoffe gegenüber!

Eines dürfen wir freilich nicht vergeſſen. K. Burdach hat ſchön nachgewieſen, welche religiös-myſtiſche Perſpektive ſich hinter dem Namen des Rinaſcimento ſelbſt auftut; und dieſe Note aus uralter philoſophiſcher Spekulation her klingt auch hier leiſe, aber vernehmlich genug an. Der gegenſeitige Vergleich des künſtleriſchen mit dem Schaffen Gottes, des Demiurgen, hat namentlich aus dem Neuplatonismus, dem die Renaiſſance noch ſo reichlich Tribut entrichtet, in die chriſtliche Philoſophie und von da aus weitergewirkt und iſt zu einem der häufigſten concetti geworden; Beiſpiele aus der Kunſtliteratur des Cinquecento wären nicht ſchwer zu erbringen. Er lebt letzten Endes, in äußerſter Verdünnung und Trivialiſierung, auch als welſches Erbteil, in der Bühnenſprache fort, wenn auch wir noch von einer Primadonna als einer „Diva" ſprechen und ſie eine Rolle „kreieren" laſſen. Und den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen, von der „Commedia" im alten dantesken Sinne zur Poſſe, zur burla, hat auch auf dieſem Gebiete ſchon der älteſte italieniſche Humanismus getan. In Boccaccios Decamerone (Giorn. VI, nov. 6) erzählt ſeine Fiammetta eine luſtige Scherzrede des Florentiner Eulenſpiegels Michele Scalza; ſie knüpft an ein altes Stadtgeſchlecht, die Baroncelli, an, die ob ihres Namens — barone hat ja im Italieniſchen neben ſeinem guten heroiſchen und feudalen Sinne die unangenehme Nebenbedeutung: Dummkopf! — von den Bänken der Spötter, den berühmten „marmi" am Domplatz, aus viel zu leiden hatten. Mit ſcherzhafter Gravität wird bewieſen, die Baronci ſeien vielmehr die älteſten und adeligſten aller Menſchen; denn ihre wunderſame Geſichtsbildung bezeuge klärlich, daß ſie aus der Lehrzeit des Herrgotts ſtammten, als er gerade malen gelernt hatte, während die übrigen Menſchen erſt aus der Zeit ſeiner vollendeten Künſtlerſchaft ſtammten. Es iſt eine der charakteriſtiſchſten Äußerungen jener ſüdlichen Geiſtesfreiheit, die eben in dieſer Freiheit auch mit dem Erhabenſten und Heiligſten ſpielen kann, ohne ſich zu verlieren, und den ſchwerblütigen Nordländern deshalb häufig mit Unrecht als frivol erſcheint. Wie ſchwer hat es ſich ſelbſt ein ſo geiſtreicher Mann gleich v. Rumohr, trotz ſeiner lebenslangen italiſchen Neigungen, trotz ſeines Übertritts zum Katholizismus gemacht! Gewiſſen Erſcheinungen gegenüber (wie in jener berühmten Stelle der „Italieniſchen Forſchungen" über Giottos mangelnden Gewiſſensernſt) bleibt er doch der geborene Proteſtant.

Auch die Wahl solcher Stoffe, die nur unserer heutigen, ganz anders als selbst noch im 18. Jahrhundert orientierten Kultur als fernab liegend und gewaltsam herbeigezogen erscheinen können, ist für die Renaissance äußerst charakteristisch; F. Wickhoff hat das in einer seiner schönsten kleinen Abhandlungen, über Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten (Berliner Jahrbuch 1895), gezeigt. Auch in Dossos Bilde spiegelt sich die Geistesrichtung und die Lektüre der Besteller wieder, die über den greifbaren Persönlichkeitswerten, zu denen der Künstler die Tendenzen seiner Mäzene geformt hat, nicht gänzlich vergessen werden dürfen. ‹1918›

Anmerkung

[1] Besonders Neues und Wertvolles ist, soviel ich sehe, über das Bild eben nicht beigebracht worden; weder in dem Buche von Kurt Zwanziger, Dosso Dossi, Leipzig 1911 (S. 66) noch von Henriette Mendelssohn, Das Werk der Dossi, München 1914 (S. 74).

„Armeleutekunst" alter Zeit

Auf den folgenden Seiten möge man — es sei erlaubt, diese höchst nötige Vorerinnerung anzubringen — keines jener Themata suchen, das mit einem unleidlich gewordenen Mißwort unserer Zeitungen als „aktuell" bezeichnet werden könnte. Nicht als ob Wissenschaft und Leben einander fremd sein sollten, ja überhaupt könnten — gerade unser Fach bietet dafür oft die sonderlichsten, ihm selbst häufig gar nicht bewußten Belege —; aber so verständlich das Hineinspielen von Leidenschaften aller Art in unserer von Grund aufgewühlten Zeit auch sein könnte, es ist doch ein Glück, vielleicht nur mehr das einzige, das uns beschieden ist, daß es noch Gebiete des Geistes gibt, die vom Kampf der Meinungen und Parteien ihrem Wesen nach unberührt und frei bleiben müssen, wollen sie eben nicht dieses ihres Grundwesens verlustig gehen. In diesem Sinne wollen auch die folgenden Zeilen aufgefaßt sein; sie klagen nicht an, sie verteidigen nicht, sie wollen nur begreifen und darstellen. Auf lange zurückliegenden Erfahrungen und Erinnerungen beruhend, haben sie aus dem uns heute umwirbelnden Geschehen neuen Anstoß empfangen; sie suchen aber jenes Gebiet zu erreichen, in dem das reine Schauen Heimat und Bürgerrecht besitzt.

*

In einem jener Briefe an den guten Bruder Theo, die — etwa neben denen Stauffer-Berns — zu den ergreifendsten wie hellsichtigsten Künstlerbekenntnissen des 19. Jahrhunderts gehören, wirft Vincent Van Gogh die Bemerkung hin: „Anstatt zu sagen, es muß Charakter in einem grabenden Mann liegen, umschreibe ich es, indem ich sage, der Bauer muß ein Bauer sein, der Grabende muß graben, und damit ist etwas darin, das wesentlich modern ist ..." Und er fährt dann weiter fort: „Die Bauerngestalt in ihrer Arbeit zu geben, siehst du, das ist (ich wiederhole es) das eigentlich Moderne, das Herz der modernen Kunst, das was weder die Renaissance noch die alte holländische Schule, noch die Griechen getan haben. Mit den Bauern- und Arbeiterfiguren hat man als „Genre" begonnen, — aber augenblicklich, mit Millet, dem unvergeßlichen Meister, an der Spitze, ist sie das Herz der modernen Kunst selbst geworden und wird es bleiben."

Mit demselben starken Nachdruck hatte einst, noch in der Maienblüte deutscher Romantik, ein anderer frühverstorbener Maler, Philipp Otto

Abb. 3 Holzfällerteppich

Paris

Runge, die in sich selbst ruhende Landschaft als das „Herz" der modernen Malerei verkündet, als ihr eigentliches Thema, in dem sie ganz und allein sie selbst zu sein vermöge.

Es ist ohne Zweifel richtig — erst Millets und Meuniers Bauern und Arbeiter leben ihr eigenes Leben, sie sind das, was sie zu sein scheinen, und wollen nichts anderes: der Bauer pflügt und der Bergknappe schürft, geradeso wie Jeremias Gotthelfs Landleute, trotz allem Prediger- und Schulmeisterhaften, das dem Werk des großen Schweizer Epikers anhaftet, die ersten wirklichen Bauern in Ausdruck und Gehaben sind. Daß ein Künstler wie Millet sich dessen vollkommen bewußt war, bezeugt sein eigenes Geständnis, als eines, der der Stadt und vor allem der Großstadt im tiefsten Innern fremd und feindlich gegenüberstand: „Ich möchte, daß die Wesen, die ich darstelle, so aussähen, als ob sie ganz und gar in ihrer Lage aufgingen, und daß der Gedanke unmöglich wäre, es könnte ihnen jemals beifallen, etwas anderes zu sein."

Aber dem Ethos fast der gesamten Kunst der Vergangenheit ist eine derartige Auffassung fremd, ja im Innern wohl unverständlich. Sie ist höfisch, städtisch-bürgerlich bestimmt; der Bauer und ihm gesellt der kaum noch ans Tageslicht tretende Handarbeiter waren ferne, fremde Gestalten, aus deren Werk- wie Feiertag kaum jemals und irgendwo ein Weg in die Burg- und Pfahlbürgermauern führte, nur daß man hier wiederholt durch unterirdisches Rütteln und Grollen aus jenen Tiefen her aufgeschreckt und verstört wurde. Wohl aber idealisieren und maskieren sich Vornehme wie Bürger in ihnen, im hellenistischen Zeitalter so gut wie im spätgotischen 14. Jahrhundert in der Spätrenaissance des Pastor Fido wie im galanten Rokoko.

Betritt aber der Bauer, der Arbeiter selbst einmal die Bühne, so erscheint er kaum anders denn als Narr, als freiwillig-unfreiwilliger Lustigmacher, als Karikatur, höchstens mit gutmütig spottendem Anteil geschildert — ein unerschöpfliches, noch von unsern Witzblättern der sanften wie der scharfen Richtung unentwegt ausgebeutetes Feld — selten oder niemals aber von sich aus gesehen, auch dort nicht, wo der Ernst waltet.

Schon im ausgehenden Mittelalter war nun das Treiben der Bauern und Holzfäller, aller der hörigen Seelen, die draußen in Flur und Wald ihr seltsam dumpfes Leben führten, geradezu ein Lieblingsvorwurf jener kostbar gewirkten Wandteppiche geworden, die namentlich in den Städten Flanderns, als Ersatz und Gegenbild der Wandgemälde des Südens, für die Schlösser der reichen Grundherren ausgeführt wurden; und dieses fremdartige Leben suchte

man mit aller möglichen Sachlichkeit und Treue abzuschildern. Im Pariser Kunstgewerbemuseum befinden sich ein paar solcher Teppiche (aus dem letzten Drittel des 15. und dem Beginn des folgenden Jahrhunderts), die den berühmten „burgundischen" Werkstätten von Tournai entstammen; gerade ihr Gegenstand — Holzfäller bei ihrem Tagewerk im Walde — ist mindestens schon seit Beginn des 15. Jahrhunderts ein ständiger Vorwurf dieser höfischen Zierkunst und hat sogar als „Chambre des bûcherons" festen Namen und Stelle in den reichhaltigen Verzeichnissen dieser Zeit. Das scheint nun freilich auf den ersten Blick verwunderlich, denn wo wäre die Brücke, die aus diesem üppigen und glänzenden Hofleben in die dürftige Mühsal da draußen führte? Allein zu allen Zeiten höchst verfeinerter Kultur liebte man es gleichermaßen, wie schon gesagt, den prickelnden Gegensatz zu einfachen, naturgemäßeren Zuständen feinschmeckerisch auszukosten, einer Sehnsucht nachzugeben, die im tiefsten Innern solcher überreifen Entwicklungsalter schlummerte — wie deren eines die Spätgotik in ihren letzten Auswirkungen war — den Weg ins Freie zu suchen. Tritt aber nicht gerade jener früher erwähnte Mummenschanz des Vornehmen und des Städters ein, so wird doch, trotz allem an der Außenseite haftenden „Naturalismus", das Leben des Bauern und Arbeiters nicht von dessen Seele aus erschaut, sondern eben mit den Augen des Schloß- und Stadtbewohners gesehen. Wie die plumpen, ungefügen Gesellen sich placken und schinden, in Arbeit und Hantierung, die letzten Endes doch nur jenen verfeinerten Schichten zugute kommt, wie sie sich wohl auch mit derbem, unwählerischem Genuß oder einem gröblichen Spaß die Last des schweren Arbeitstages auf einen Augenblick vergessen machen, alles das stimmt den kühlen oder gemütlich angeregten Betrachter zu erheiternder Augenweide, kaum jemals zu tieferem Ergreifen und Miterleben. Es ist noch genau der Standpunkt, den die ritterlichen Minnesänger jenem „dörperhaften" Wesen gegenüber einnahmen, und selbst die graziöse Liederdichtung eines Lorenzo Magnifico und anderer Toskaner, die der anmutigen Dorfmuse ihrer Heimat so viel liebliche Kehrreime abzulauschen wußten, sie bleibt ein Spiel, wie jenes Mühen und Plagen der armen Holzfäller auf dem kunstreichen Waldbehang. Sie agieren ein Spiel, dem die Hofgesellschaft belustigt zusieht; sie treten in den Kreis und auf die Stufe jener in höfischer Sitte gedrillten Schellennarren, oder noch mehr jener Unglücklichen, als der Zwerge, Mißgestalteten und Blödsinnigen, die man in groteskem Aufputz als Spaßmacher um sich liebte, mit einem uns fast unverständlich gewordenen Rest kindlicher und volksmäßiger Unbefangenheit, ihrer Derbheit, ja Grausamkeit gar nicht

bewußt, wie nicht nur mancher derbe nordische Schwank, sondern vor allem auch die altitalienische Novelle dartut. Von Tolstois ungeheuerlichem Roman „Krieg und Frieden" her erinnert man sich vielleicht, wie noch in der hohen russischen Gesellschaft zur Zeit Napoleons der Narr — diesmal gar in Weiberkleider gesteckt — eine seltsam klägliche Rolle spielt. Ein Ausdruck in einem jener alten Inventare sagt uns das alles unverblümt, mit aller unbefangenen Deutlichkeit: Als Papst Felix V. 1440 zur Basler Kirchenversammlung zog, nahm er ganz im Sinne jener Zeit einen großen Wandteppich über die Alpen mit: der wird nun als magnum tapissium grossarum gentium — derben Packs — bezeichnet. Wem fielen dabei nicht die gutmütig tappischen Handwerksleute Shakespeares ein, die mit drolligen Tänzen und gut gemeintem Komödienspiel die vornehme Gesellschaft zum Lachen und Spotten bringen, die „Rüpel", wie sie Schlegels Übersetzung sinn- wenn auch nicht ganz textmäßig nennt?

Es ist übrigens merkwürdig, wie die Sache in unser klassisches Schrifttum hineinspielt. Im Mummenschanz am Kaiserhofe, der im zweiten Teil des „Faust" einen so großen Raum einnimmt, treten neben Fischern und Vogelstellern auch die Holzhauer auf, „ungestüm und ungeschlacht":

Nur Platz! nur Blöße!
Wir brauchen Räume,
Wir fällen Bäume,
Die krachen, schlagen;
Und wenn wir tragen,
Da gibt es Stöße.
Zu unserm Lobe
Bringt dies ins reine;
Denn wirkten Grobe
Nicht auch im Lande,
Wie kämen Feine
Für sich zustande,
So sehr sie witzten?
Des seid belehret,
Denn ihr erfröret,
Wenn wir nicht schwitzten.

Worauf die „Pulcinelle" „täppisch, fast läppisch" einfallen:

Ihr seid die Toren,
Gebückt geboren;
Wir sind die Klugen,
Die nie was trugen.

Wie man sieht, fast wörtlich noch die alte Charakterauffassung. Der geschichtliche Zusammenhang fehlt dazu auch nicht, denn Goethe hat sich hier

wie anderwärts an eine Sammlung von Karnevalsliedern der Renaissance angelehnt (Grazzini-Lasca), die ihrerseits wohl wieder von den am Medizeerhofe noch so beliebten niederländischen Wandbehängen nicht unbeeinflußt geblieben sind.

Das niedere Volk als Narr — das trollt sich auch wirklich allenthalben über die Bühne Shakespeares. Aber von der fratzenhaften Heerschau der Rekruten Sir Johns geht der Weg hinan zu dem lemurenhaften Humor der Totengräber im „Hamlet" und schon die Episodengestalt des verstockten Galgenvogels Bernardin in „Maß für Maß" reicht fast an die messerscharfe Grenze, die alter Überzeugung nach das Lächerliche vom Erhabenen trennt. Diese aber überschreitet der einzige Dichter, dessen Weltgefühl seine Person so verdunkelt, daß man sie überhaupt in Frage stellen konnte, der das ganze bunte Weltgetriebe mit so tiefen Augen überblickt, daß man bei ihm von „Holbeinscher Kühle" reden durfte, diese Grenze selbst überschreitet er in jenen unvergänglichen Auftritten seines Heinrich des Sechsten, in denen Aufstieg und grotesk schauerliches Ende des terroristischen Anführers Jack Cade gemalt werden als eines tragischen „Schellennarren" ohnegleichen, als des Volkes selbst in seinen wildesten und schlimmsten Trieben, ein Nachhall der Bauernaufstände wie ein Vorgesicht des Sansculottenschreckens und dessen, was nach ihm kam.

Von solchen Dingen hat sich nun freilich die bildende Kunst, fast möchte man sagen, scheu ferngehalten. Schwankhaft oder in idyllischer Behaglichkeit, immer aber durch die Augen des Pfahlbürgers gesehen, bleibt das Bild des arbeitenden Volkes. Es ist ja überaus bezeichnend, daß in den romanischen Sprachen der Ausdruck für den Hofsassen zugleich zur Bezeichnung roher und tölpischer Gemütsart dient — italienisch villano von villa in frühmittelalterlicher Bedeutung abgeleitet. Die große niederländische Bauernmalerei, schon im späten Mittelalter beginnend, in den Blättern der deutschen Stecher weitergehend, im alten Brueghel einen nicht übertroffenen malerischen Höhepunkt erreichend, endlich im Sittenbild der Holländer des 17. Jahrhunderts breit sich auslebend, sie hält fast durchaus diese Stimmung der alten Dörperpoesie fest; vielleicht daß die Bilder der einsamen französischen Maler Le Nain über dieses Maß etwas hinausreichen. Auch jener unvergleichliche „Bauernbrueghel" — dem eine leicht in ihrem Ursprung zu durchschauende Anekdote bäuerliche Herkunft zuschreibt — ist in seinem Wesen immer auf dem Standpunkt des Städters verblieben; die berühmte Bauernhochzeit der Wiener Galerie lehrt das handgreiflich genug.

Abb. 4 Riccio / Arbeitsmann Wien

Auch ihn hält vor allem das Schnurrige und Schnakische dieser Gestalten im Bann, das Volk als Narr, und auf dem gleichen Pegel verbleibt auch die grimmige Parodie des Bauernlebens, die den großen deutschen Nationalroman des unseligen 17. Jahrhunderts einleitet, Grimmelshausens „Simplizissimus".

Es gibt aber trotzdem einen oder den anderen versteckten Winkel in der alten Kunstgeschichte, aus dem uns, ohne Schminke und Fratze, das wahre Angesicht des niederen Volkes anblickt, so sachlich erfaßt, wie es uns erst die Modernen wieder zum Bewußtsein gebracht haben.

Es sind nun schon viele Jahre her, da wies mir der älteren Italienfahrern wohl noch in guter Erinnerung stehende deutsche Antiquar „Carlo" Zuber eine mittelgroße Tonfigur vor, die er in seiner Behausung auf Campo Santo Stefano in Venedig, dem berühmten alten Palaste der Pisani, bewahrte. Sie nahm den damals noch ziemlich grünen Museumsjünger sogleich derart gefangen, daß er es sich ernstlich angelegen sein ließ, das Stück für die kaiserlichen Sammlungen zu erwerben. Der Preis war für damalige Zeiten zwar nicht unbeträchtlich, aber angesichts des inneren Wertes kaum übertrieben; darum scheiterte das Ganze. Dem Anfänger stand nicht das Ansehen und die Machtfülle eines Bode zur Seite, der damals schon längst mit staunenswerter Willenskraft und unter Überwindung zahlloser Hemmnisse den Grundstock zu seiner unvergleichlichen Berliner Sammlung der italienischen Renaissance gelegt hatte; immerhin hatte auch er vor jenem Stücke Halt gemacht und nur das zahmere und zugänglichere Gegenstück, von dem gleich die Rede sein wird, bereits Jahre vorher (1884) von Zuber heimgebracht. Ich hatte damals schon ein dunkles Gefühl, daß bei jener Ablehnung auch das unverblümte Wirklichkeitsstreben des Werkchens mitspiele, und daß man — nicht ganz mit Unrecht — etwas wie revolutionäre Luft darin witterte. Der Naturalismus, der seit den achtziger Jahren in die deutsche Schaubühne wie in die Erzählungsliteratur eingebrochen war, die Armuts- und Elendsbühne stand in voller Blüte; 1892 hatte das Polizeiverbot von Gerhart Hauptmanns starkem Jugendwerk: „Die Weber" den Streit der Parteien zum Sturm entfacht. Namentlich konservativen Kreisen lag der Schreck noch fühlbar in den Gliedern. Man kann die vielleicht unbewußt zugrunde liegende Ansicht, ein Stück solcher Art passe nicht in eine höfische Kunstsammlung, es verstoße gegen den uralten Grundsatz des „Dekorum", immerhin begreiflich finden. Später kam das Stück — ohne mein Wissen und Zutun — in eine ansehnliche Wiener Bürgersammlung (G. v. Rho)

und mit dieser während der Kriegszeit in den Besitz des Schweizer Verlegers Dr. H. Studer, des Inhabers des Amalthea-Verlags in Wien. Es war dringende Gefahr, daß es trotz des inzwischen außerordentlich hoch gestiegenen Preises in das Ausland abwanderte; da griff Se. Durchlaucht der regierende Fürst Johannes II. von Liechtenstein, der alte Gönner des österreichischen Kunstbesitzes, mit einer vornehmen Gebärde ein und widmete es (im November 1920) dem nunmehrigen Kunstmuseum des jungen deutschösterreichischen Staates, das damit eine seiner bedeutendsten Erwerbungen seit langer Zeit gemacht hat.

Es handelt sich um eine etwa fußhohe Tonstatuette, die freilich einen neueren, Bronze nachahmenden Anstrich (jetzt entfernt) trug, ursprünglich aber farbig gefaßt war, wie es solcher Wirklichkeitsbildnerei wohl ansteht und im Blute liegt. Sie folgt einem ganz einfachen Gedanken: ein ausruhender Arbeiter in älteren Jahren, der auf einem (ziemlich schematisch angegebenen) Baumstrunk sitzt, müde und weltvergessen vor sich hinbrütend. Die Axt mit langem Stiel (ihr vorderer Teil ist abgebrochen und die Verbindung nicht ganz deutlich), die auf dem Boden liegenden Gegenstände, Hammer und Holzmeißel (?), dann achtlos hingeworfen ein Behälter an einem Riemen, vielleicht den Wetzstein enthaltend, bezeichnen ihn wohl als Holzfäller und Zimmermann; die Bestimmung dieses Handwerkzeuges ist freilich im einzelnen nicht völlig klar. Er gehört demnach, was nicht ganz unwichtig ist, in jene Schicht bäuerlicher Tagelöhner, der „bûcherons", die auf den früher erwähnten flandrisch-französischen Wandteppichen eine so ansehnliche Rolle spielen. Mit ausgesprochenem, aber nirgends kleinlich werdendem Wirklichkeitsgefühl ist schon seine äußere Erscheinung behandelt, die höchst ärmliche Tracht. Den Kopf deckt eine grobe Arbeitskappe, mit umgeschlagenem Rand, unter der hinten das kurz geschnittene Haar sichtbar wird. Der kurze Kittel, in der Mitte von einem Leibgurt aufgebunden, daran die Behälter seines kärglichen Mundvorrats, Brotbeutel und die im Süden noch heute gebräuchliche Kürbisflasche hängen, läßt, vorne offen, die behaarte Brust sehen; die Beine in kurzen Hosen zeigen sich schon vom Oberschenkel an in sehniger Nacktheit. Die Füße, die diesen armen Erdenpilger wohl schon manches liebe Jahr über hartes und dorniges Erdenreich tragen mußten, stecken in groben Bundschuhen; einer davon, schon ganz zerrissen und aufgeschlitzt, läßt die Zehen sichtbar werden — nebenbei bemerkt, ein alter vielgebrauchter und doch immer wieder wirksamer Zug. Dies allein könnte eine gewisse Absichtlichkeit verraten, fügte es sich nicht so schlicht und ungezwungen dem ganzen

Bilde ein. Hält man dagegen namentlich jene groben, fratzenschneidenden Köpfe, die mit deutlicher Absicht in ihrer Eckigkeit und Unbeholfenheit herausgestellten Bewegungen jener flandrischen Holzhacker, so findet man sich hier offenbar in eine ganz andere Welt versetzt. Vom „gotischen" Geiste des Nordens ist, auch in der Formenbehandlung, nur wenig mehr zu spüren. Es fehlt jegliche Spur der diesem eingeborenen „bürgerlichen" Überlegenheit, jede absichtliche Betonung alles „Dörpermäßigen". Dieser arme Landstreicher ist in aller seiner Armseligkeit von seinem eigensten Wesen aus erschaut, ohne jegliche Idealisierung nach oben wie nach unten, nicht durch die Brille einer anderen Lebens- und Gefühlsweise gesehen. Der Leitgedanke ist ganz schlicht und daher überzeugend in seiner Wahrhaftigkeit; körperlicher und seelischer Ausdruck passen ohne Fuge ineinander. Gleich fern von rednerischem Hochton wie von aller moralisierenden Absicht, erreicht das namenlose Werkchen ein Maß epischer Haltung, das es zur Höhe einer reifen und großen Kunstschöpfung erhebt, wie sie einzelne große Meister der Modernen gelegentlich — nicht immer — erreicht haben. Es wächst auch über das kleine Format innerlich hinaus, die weise Beschränkung alter Kunst tritt uns in ihm wieder einmal höchst ausdrucksvoll entgegen. Ein Moderner hätte den Vorwurf wohl mindestens in Lebensgröße oder wohl gar noch darüber genommen; die merkwürdige Abgestumpftheit unserer Zeit gegen das, was die ältere Zeit (bis weit über den Klassizismus hinaus) mit einem hergebrachten Schulausdruck der alten Rednerschulen das „Geziemende" (decorum) nannte und als wohltätige Schranke empfand, kommt hier zutage. Trotzdem wirkt das Ganze eigentümlich „modern" auf den unbefangenen Beschauer, eben weil es unseren Anschauungen näher steht als die meisten älteren Werke dieser Art, aus den oben berührten Gründen.

Schon die Stellung der Figur ist überaus beredt. Der rechte Arm, in sehniger Hagerkeit aus dem halbaufgestreiften Ärmel hervortauchend, ist auf das Knie gestützt und bettet in die große harte Arbeitshand das bartlose, scharf geschnittene, von Mühsal und Entbehrungen früh gefurchte Antlitz, während die Linke in einer unnachahmlichen ganz ungezwungenen Stellung laß über dem Bein hängt, der Arm den knorrigen Stiel der Axt umfängt und sich an ihn lehnt, als einzigen Stab dieses mühevollen Daseins, von dem nun sein Eigner einen kurzen Augenblick auszuruhen scheint. Die eingesunkene Haltung, der tiefe Sitz unterstreichen noch den Ausdruck des Kopfes. In dem leicht schmerzhaften Zusammenziehen der Brauen über der scharf und edel gebildeten, schmalrückigen Hakennase, in dem

halboffenen starklippigen Mund, vor allem aber in dem weit dahingleitenden Blick der Augen, von Tränenfalten umsäumt, liegt eine so hoffnungslose Müdigkeit, noch mehr seelischer als körperlicher Art, eine solch schmerzliche, von jeder Schauspielerei freie Entsagung, daß uns der ganze schwere Brodem jenes Kolonenelends anweht, das von Römerzeiten an bis heute auf der gesegneten Flur Italiens lastet. Es ist, als blickten diese müden Augen in weite Traumfernen, als sähen sie vom eigenen abrinnenden Leben aus auf ein anderes, das ebenso in Mühsal anheben, ebenso in mattem Entsagen sich zur Ruhe neigen wird. Und das ist vielleicht der Sinn, den die Figur durch das zweifellos zugehörige Gegenstück erhält, obwohl dergleichen nur mit einem begreiflichen Zögern ausgesprochen werden soll: denn wer zuviel deutet, kommt bekanntlich in Gefahr, zu mißdeuten.

Daß es sich nun um ein wirkliches Gegenstück handelt, lehrt schon, abgesehen von der gleichen Herkunft (aus Venedig, und darüber hinaus von Padua) die äußere Erscheinung der bereits lange in Berlin befindlichen Figur. Sie hat nahezu die gleichen Maße, die gleiche Bronzierung, vor allem die gleiche Formbehandlung, wenn sie auch die künstlerische Höhe der andern nicht ganz erreichen mag.

Ein derber Junge sitzt vor uns, abermals auf einem Baumstamm, bloß mit vielfach durchlöchertem Hemd und Höschen bekleidet, wenn bei dieser göttlichen Unbekümmertheit des südlichen Straßenbuben überhaupt von Bekleidung die Rede sein soll. Mit seinem Taschenfeitel sucht er einen Dorn aus dem Fuße zu entfernen, ein sicher nicht ganz schmerzloser Eingriff, der von dem gespannten Ausdruck des pausbäckigen (und sicher recht schmutzigen) Gesichts, namentlich dem halb geöffneten mithelfenden Mund drollig genug begleitet wird. Aber auch hier ist alles sachlich, tiefen Ernstes voll, ist nicht die leiseste Karikatur zu spüren, hier ist eine Travestie, aber keine Parodie des berühmten „Dornausziehers", dessen Vorwurf einst einem alten Griechenkünstler eingefallen ist und seitdem ein unerhörtes Glück gemacht hat; es ist bekannt genug, wie oft ihn die Antike selbst wiederholt und verändert, wie er gelegentlich im Mittelalter auftaucht, und wie er an der Eingangspforte zur neuen florentinischen Kunst erscheint, in dem denkwürdigen Wettbewerb um die Baptisteriumstür von 1401, auf Brunelleschos Probestück, wie er endlich heute noch im italienischen Fremdengewerbe, als ricordo klassischer Erde in allem möglichen Stoff hergestellt, seine Rolle nicht ausgespielt hat.

Abb. 5 Riccio / Dornauszieher Berlin

In der uns vorliegenden Fassung wirkt er aber, trotz und wegen seiner Verkleidung, als Antwort auf jene andere Figur, höchst eigenartig und ausdrucksvoll: Der Knabe, ganz seinem augenblicklichen kleinen Schmerz hingegeben, noch unwissend und unbekümmert um die Welt der großen Leiden, und ihm gegenüber der Alte, bereits im Abstieg aus dem irdischen Jammertal, der über dieses erste, bald vergessene Kinderleid trübe hinwegzublicken scheint, als sinne er über Vorahnung und Gleichnis eines ganz anders beschaffenen Dornenwegs, der noch vor jenem völlig in der Gegenwart aufgehenden Kinde der Armut und Not liegt; über eine Weile wird es ebenso müde, vorzeitig gealtert und zusammengesunken auf dem Baumstamme sitzen, in seiner Gestalt und sie wiederholend, als ein unablässig sich erneuerndes Bild des Elends von Generationen.

Es gibt noch eine kleine Gruppe anderer bedeutender Werke, die sich in das gleiche Mittel einfügt. Sicher von der Hand desselben Künstlers rührt zunächst eine von Bode für Berlin erworbene Bronze her, die der große Kenner mit Recht für eines der vorzüglichsten Stücke seiner Art aus der Frührenaissance erklärt. Die Bildung der Formen, namentlich des Kopfes, stimmt völlig mit unserem Holzhauer überein; es ist anscheinend ein Vogelsteller — wie er in Kunst und Schrifttum jener Tage so häufig auftaucht — wiederum in dürftigster, zerlumpter Tracht. Auch hier fehlt abermals jede Spur von Rüpelkomik, in die der Norden bei derartigen Vorwürfen so leicht und gern einlenkt.

Dann habe ich vor mehreren Jahren ein höchst merkwürdiges, in seiner Art einziges Bildwerkchen aus Holz bekanntgemacht, das teilweise noch in seiner alten Farbentönung erhalten ist; es entstammt ursprünglich der berühmten alten Sammlung auf Schloß Ambras und bildet jetzt ein Hauptstück der bedeutenden Sammlung kleiner Plastik des Wiener Museums. Ein rüstig ausschreitender Mann ist dargestellt, dessen schwere Tracht, Mantel, Handschuhe, Lederstrümpfe, derbe Schuhe, auf einen reisigen Boten oder Jäger deuten mögen; der höchst ausdrucksvoll und scharfgeschnittene Kopf wendet sich im Schreiten mit einer kühnen Bewegung zur Seite.

Auch heute erscheint mir ein Zusammenhang dieser sehr merkwürdigen und noch manches Rätsel aufgebenden Figur mit dem Werk des namenlosen Meisters möglich, ja wahrscheinlich; als sicher jedoch bei einer zweiten Bronzestatuette, die sich in mehreren Wiederholungen vorfindet, in englischem Adelsbesitz, aber auch im Pariser Medaillenkabinett. Außerdem gibt es Stücke in Holz (in London sowie in Wiener Privatbesitz), die möglicherweise die Absicht

des Künstlers noch treuer darstellen, als Modelle für den Guß, nach einer Übung, die in Oberitalien gleicherweise wie im süddeutschen Nachbarland zu Hause ist.

Der Künstler geht hier auf neuen Wegen, die noch deutlicher auf die Armeleutekunst einer Halbvergangenheit unserer Moderne hinführen. Denn es handelt sich wohl um das älteste eigentliche Spittelbild der neuen Kunst, das wir kennen, wiedergegeben mit dem kalten Ernst eines klinischen Befundes. Das anscheinend beste, jedenfalls vollständigste Stück — im Besitz von Lord Heseltine — zeigt eine noch nicht bejahrte, aber durch Leiden und Entbehrung ausgemergelte Frau, vollständig nackt, auf einem Krankenstuhl sitzend; mit erbarmungsloser Sachlichkeit sind die Verwüstungen verzeichnet, die die Krankheit (vielleicht Wassersucht?) an diesem armen, einst blühenden Leibe angerichtet hat. Von besonderer Wirkung ist der Ausdruck des Kopfes, den schon der Tod gezeichnet zu haben scheint; das müde und stumpfe Hinstarren dieser armen Kreatur, das hoffnungslose Erwarten des Arztes, der auch nicht mehr helfen kann, hat etwas Erschütterndes. Er hebt das Ganze über die abstoßenden Einzelheiten hinweg, die gerade, weil sie so sachlich geschildert sind, unaufdringlich wirken, und dies bahnt ihm den Weg in den Sternenkreis ernster hoher Kunst.

Es ist nun sehr merkwürdig und keineswegs ohne tiefere Bedeutung, daß schon die hellenistische Kunst gelegentlich einen ganz ähnlichen Vorwurf behandelt hat. Ich denke hier an eine Bronze, die auf gallischem Boden, bei Soissons gefunden, später in eine englische Bürgersammlung (Cook in Richmond) übergegangen ist. Das kaum spannenlange, aber sehr fein gearbeitete Figürchen zeigt einen sitzenden Mann, dessen entblößter Oberkörper derart ausgemergelt ist, daß er das äußerste Maß einer (uns jetzt allzu vertraut gewordenen) Verfallserscheinung aufweist und ursprünglich sogar an die Darstellung eines Skeletts — gemäß einer merkwürdigen Tafelsitte der spätern Antike — denken ließ. Davon ist nun freilich nicht die Rede; der Dargestellte ist sogar inschriftlich genannt als ein Eudamidas, Sohn des Perdikkas, und das Ganze demnach wohl sicher einem langen, bis heute in Wallfahrtsorten lebendigen Brauche gemäß, die Weihegabe eines Schwerkranken an irgendeine Heilgottheit, kaum, wie ein neuerer, geistreicher, aber wohl das Ziel verfehlender Deutungsversuch meint, das Bild eines Büßer- und Fakirwesens nach indischem Muster. Es ist also ein ganz anderer Zusammenhang mit dem wirklichen Leben und seinen Zwecken vorhanden, — und das ist sehr bezeichnend für die Antike — als bei dem ganz voraussetzungslosen, lediglich künst-

Abb. 6a Statuette einer Kranken London

Abb. 6b Antike Votivfigur Richmond

lerische Absichten verfolgenden Renaissancewerk. Gleichwohl bewegt es sich mit diesem, was Treue und Sachlichkeit der Darstellung betrifft, auf einer Ebene; namentlich die Gebärde des wie gelähmt erscheinenden linken Arms ist sprechend und in ihrer Hilflosigkeit von eindringlicher Wirkung.

Woher nun diese ganze Gruppe merkwürdiger Bildwerke stammt, darüber gibt schon die äußere Herkunft der meisten von ihnen den Fingerzeig. Alles weist auf das östliche Oberitalien, im besonderen auf die alte Kunst- und Gelehrtenstadt Padua. Daß es sich wirklich um eine südliche Mundart des Kunstschaffens handelt, davon legt die Behandlung der Form in jeder Hinsicht ihr Zeugnis ab. Da ist — auch bei der peinlich ausgeführten Holzfigur des Schreitenden — kein Verlieren in kleinste Einzelheiten, aus Freude an diesen selbst, wie sie den „gotischen" Norden mitunter fast um die Wirkung des Gesamten bringt, und Spuren solcher Sinnesweise dürfte man selbst bei einem Gottfried Keller oder Raabe noch erkennen. Vielmehr ist hier alles streng aufs Ganze, auf die große Form angelegt und eingestellt; man braucht bloß den Kopf des Holzhauers zu betrachten oder die Art, wie der stützende Unterarm in wenigen großen, kantigen Flächen gegeben ist, um sich zu überzeugen, wie sehr alle Einzelheiten dem vom Künstler erstrebten Ausdruck dienstbar sind und ihn eben deshalb um so stärker herausheben. Daß es sich aber um den Künstler einer Übergangszeit handelt, das lehrt daneben noch die Behandlung der Gewandfalten (an der Rückseite), in deren „kalligraphisch" schnörkelhaftem Gewelle noch viel „Gotisches" steckt.

Wir kennen bis heute nicht den Namen dieses „Meisters der armen Leute", gewiß eines der größten der italienischen Frührenaissance, von dem diese unbeschadet ihres Maßstabs so ansehnlichen Werke herrühren; für die Form der Betrachtung, die hier gewählt wurde, ist diese Frage auch ohne sonderlichen Belang. Wohl aber kennen wir seine Herkunft als Künstler und die Schule, durch die er gegangen sein muß, und damit seine Persönlichkeit.

Ein volles Jahrzehnt hatte der große Pfadfinder des florentinischen Realismus, Donatello, in Padua geweilt und gearbeitet; es waren ihm da Aufgaben zugefallen, wie sie nicht häufig einem Künstler gestellt worden waren; das erste Reiterdenkmal der modernen Kunst befindet sich darunter, der Ahnherr einer bis auf unsere Tage reichenden Nachkommenschaft. In die von jeher der Beobachtung scharfer, sicherer Gegenwart zugewandte Künstler-

schaft Venetiens — um einen berühmt gewordenen, aus diesem Kreise abgeleiteten Ausdruck Goethes zu gebrauchen — brachte er Drang und neues Leben mit seinem neuartigen, oft rücksichtslosen Wirklichkeitsstreben. Für die Taufkirche seiner Vaterstadt hatte er damals wohl schon die bemalte Holzstatue der hl. Magdalena geschaffen; jedenfalls rührt aus seinem damaligen Aufenthalt in Oberitalien die ganz verwandte des Wüstenpredigers Johannes bei den Frari zu Venedig her. Es sind herb asketische Büßerfiguren, in denen alle Anmut des Fleisches — die gerade bei diesen beiden Gestalten vom folgenden Jahrhundert des Cinquecento mit aller Beflissenheit herausgestellt wurde — abgetötet ist. Mit strenger Folgerichtigkeit hat sich der Künstler des 15. Jahrhunderts einer Forderung der alten Kunstlehre unterworfen, die durch Horazens berühmte Poetik zum Gemeingut geworden war, jener Forderung der Angemessenheit künstlerischer Bildung an ihren Vorwurf, des „Decorum", eine Lehre, die das Cinquecento zwar theoretisch angenommen und ausgebaut, in der Tat aber durchaus nicht immer befolgt hat. Donatello hat die Büßerin und den Entsagenden in der Wüste auch als *solche* gebildet, mit allen den Spuren, die absichtlich gesuchtes Erdenleid an ihrem Körper hinterlassen haben. Ein arges Schicksal hat uns wohl um die Holzstatue der Magdalena seines großen Gegenfüßlers Brunellesco gebracht, die noch im 15. Jahrhundert mit S. Spirito verbrannt ist; sonst hätten wir vermutlich einen neuen Beweis für die Gegensätzlichkeit dieser beiden Künstlernaturen. Glücklicherweise besitzen wir noch den Gekreuzigten in S. Maria Novella, angeblich im Wettstreit mit dem Donatellos in S. Croce entstanden; die Anekdote von dem ans Kreuz geschlagenen „villano" des letzten hebt in volkstümlicher und holzschnittmäßiger Derbheit sehr gut den Gegensatz hervor, der beide gleicherweise im gotischen Naturalismus wurzelnde Künstlernaturen trennt. Donatello, dessen Bild wiederum die florentinische Anekdote als das eines recht urwüchsigen Handwerksmannes festgehalten hat, ist dem Volk, dem er entsprang, doch allzeit näher geblieben, als sein aus höherer Gesellschaftsschicht stammender Genosse.

Nun haben seine weltflüchtigen Büßergestalten trotz dieses ihres Vorwurfs und trotz ihrer kirchlichen Bestimmung keinen lehrhaft-erbaulichen Inhalt mehr; sie sind künstlerische *Charaktere* und wollen nichts anderes sein. Hier eröffnet sich abermals ein lehrreicher Blick in die vergleichende Geschichte der Kunst. Denn es kann wirklich keinen größeren Gegensatz bei aller wirklichen und scheinbaren Verwandtschaft geben, als die Art, wie die gleichzeitige Kunst des Nordens, im gleichen Stoff, dem bemalten Holz, Vorwürfen solcher

Abb. 7a Vogelsteller / Bronze Berlin

Abb. 7b Holzstatuette eines Boten Wien

Art nachgegangen ist. Während dem italienischen Künstler der kirchliche Inhalt kaum viel mehr als eine Anregung, ja Vorwand zu seiner Wirklichkeitsschilderung ist, fühlt sich sein nordischer Genosse, noch lange seelisch wie gesellschaftlich viel unfreier und gebundener, als Diener einer höhern Macht, der Kirche, die durch seinen Mund ihre Heilslehre verkündet; das Abbild der trügerisch gleißenden Sinnenwelt hebt sich selbst in der Idee auf, und der nordländische Bildersturm der Reformation kam wirklich aus tiefstem Innern einer andersgearteten Volksseele, ist in dieser Form im Süden undenkbar.

Wir haben wiederholt das fruchtbare Gebiet vergleichender Kunstbetrachtung gestreift und kehren zum Schlusse nochmals dahin zurück. Schon früher kam uns jener große Rücklauf ins Gedächtnis, in dem die neuere Kunst den Gang der alten, namentlich der griechisch-römischen, zu wiederholen scheint. Es ist ein alter Gedanke, schon in der Geschichtschreibung der Renaissance (wie bei Vasari) auftauchend, von Winckelmann wiederholt, namentlich jetzt wieder von den Vertretern der alten Kunstforschung gern aufgegriffen, am ausführlichsten, freilich auch hemmungslosesten von dem französischen Archäologen Deonna. Es ergibt sich in der Tat mitunter eine auffallende Sinngemäßheit beider Kunstwelten, und der kleine Ausschnitt aus dem großen Gesamtbilde abendländischer Kunst, den wir vor Augen haben, bestätigt dies aufs neue. Schon einmal sind wir daran vorbeigestreift in jenem Krankenstück des Paduaner Meisters, das sich wie ein Spiegelbild eines zufällig erhalten gebliebenen antiken Figürchens ausnimmt, ohne daß im mindesten, wie so häufig in italienischer Kleinplastik, von einer Beeinflussung durch die verehrte Antike, geschweige denn von ihrer Nachahmung die Rede sein könnte. Auch zeigte sich sofort ein wesentlicher Unterschied. Die antike Bronze, die ja wohl sicher eine Weihegabe ist, hat einen außerhalb ihrer künstlerischen Form liegenden Zweck; die neuere ist „voraussetzungslos", um ihrer selbst willen da.

In verhältnismäßig früher Zeit hat sich also die griechische Kunst, ebenso wie ihre toskanische Nachfahrin der Darstellung alltäglichen ungeschminkten Daseins zugewendet. Um so näher liegt uns die Frage, wie sich die Antike denn zu Wesen und Leben ihrer untersten Volksschichten verhalten habe, und da ergibt sich doch wieder trotz allem Trennenden eine recht auffällige Übereinstimmung. Auch die Bukolik der Alten ist ein städtisches Erzeugnis: das Landleben von der Warte des Stadtbürgers aus gesehen, von seinem Gefühlsleben gefärbt; die anmutige Bauernnovelle aus Euböa, die

sich in den Schriften des Redners Dio Chrysostomus findet, macht im ganzen doch keine Ausnahme davon. Was vollends der hörige Taglöhner und Arbeiter für die Gesellschaft des Mittelalters wie der Renaissance war, das bedeutet der Sklave für die der Antike, in einer trotz aller städtischen Demokratie doch ganz in enger Auslese erwachsenen Gesittung. Das eigene Leben dieser großen Unterschicht, zuweilen in bedrohlichen Schwankungen, naturmächtigen Ausbrüchen dumpf sich äußernd, es hatte sich dem Griechentum wohl erschlossen; aber es war mehr der Anteil des Völkerbeobachters, der sich voll herodotischer Wißbegierde diesem bunten, oft aus weiter Ferne auf den Markt geschleppten Gemengsel zuwandte. Der Sklave aus barbarischer Fremde wie der stammverwandte selbst spielt im antiken Leben häufig fast dieselbe Rolle als freiwillig-unfreiwilliger Spaßmacher wie der Villano und Rüpel späterer Zeiten; die große Entknechtung durch das Christentum hat daran nicht viel geändert.

Wie hier öffnet sich aber auch dort bisweilen ein Blick in jene tiefen Abgründe dumpfen, nur halbbewußten Lebens; wir meinen dann Gegenwart oder Nachwirkung eines bevorzugten künstlerischen Geistes zu verspüren, so wie es bei jenem namenlosen Nachfolger Donatellos in Padua der Fall war. Ich denke hier namentlich an ein Bildwerk, das dank einer seltsamen Verkennung auch in der neuern Kunst noch eine Rolle gespielt hat, jenen sogenannten afrikanischen Fischer des Louvre, der lange als „sterbender Seneca" (wie er sich in der Badewanne die Adern öffnet) gedeutet, noch einem großen, vom Altertum begeisterten Künstler des Nordens als Vorbild gedient hat: Rubens. Die Wirkung, die dieses Werk auf uns Moderne ausübt, kann ich nicht besser schildern, als es der jüngste geistreiche Darsteller griechischer Kunst, Alfred von Salis, getan hat: „Vor allem liegt dieser Kunst jede karikierende Absicht fern. Trotz allen kreischenden Lärmens ist die trunkene Alte (— es ist von einem bekannten Bildwerk des „helleniſtischen Barock" die Rede —) kein erheiterndes Bild, und vielleicht hätte eine andere Zeit die Sache liebenswürdiger, harmloser und mit naiverem Humor vorgebracht. Jene Statue des alten Fischers aber, in der man einst eine Darstellung des sterbenden Seneca zu erkennen meinte, ist treffend mit Shakespeareschen Gestalten verglichen worden, denn hier wächst die Dürftigkeit einer durch Not und Mühen zermürbten Existenz ins menschlich Ergreifende, der Ausdruck dumpfen Erdenjammers entbehrt einer gewissen Größe nicht. Es sind trübe und düstere Wasser, in denen die Welt sich spiegeln muß und über allem lastet etwas wie schwüle Gewitterluft."

Mit Absicht habe ich diese Worte an den Schluß unserer raschen Schau gestellt; sie passen Zug für Zug auch auf das Werk jenes Paduaners, von dem wir ausgegangen sind, und sie deuten damit noch einmal zurück auf jenen dunklen, vielleicht niemals ganz zu erfassenden Gleichklang alter und neuer Entwicklungen. ‹1921›

Zur Literatur

Warburg, Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen, Zeitschrift für bildende Kunst 1906. Schlosser, Paralipomena aus der Skulpturensammlung des A. H. Kaiserhauses. Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen Wien 1914. XXXI, 347 f. (hier ist der „Holzfäller" zum erstenmal abgebildet und besprochen). Schottmüller, Die italienischen und spanischen Bildwerke. Berlin 1913. (Nr. 266.) Smith und Hutton, Catalogue of the Antiquities in the Collection of the late Wyndham Francis Cook Esqu. (Privatdruck.) London 1908, S. 109 und pl. XXX. Zur Frage des griechischen Naturalismus neuestens die Aufsätze von Banko und Reisch in den Jahresheften des österreichischen archäologischen Instituts Bd. XIX, XX (1919) 296, 299. A. v. Salis, Die Kunst der Griechen, Leipzig 1919, 261. (Neuerdings hat mein Freund und einstiger Schüler Leo Planiscig in seinem ausgezeichneten Buch über Andrea Riccio (Wien, Schroll, 1927. bes. S. 105 ff.) mit einer Fülle neuer Einzelheiten nachgewiesen, daß es sich bei dem Wiener „Feldarbeiter" ebenso wie bei dem Berliner „Vogelsteller" (David?) und „Spinario" um Werke des A. Riccio aus dessen überaus charakteristischer Jugendperiode handelt.)

Zwei holländische Bildner in Deutschland

Hubert Gerhard

Von der holländischen Plastik gilt es in weit höherem Grade als von ihrer flämischen Schwester, daß sie in der Kunstgeschichte kaum noch einen Namen hat. Sie steht genau so im Schatten der viel einflußreicheren Malerei, wie dies in den so vielfach verwandten Niederlanden Italiens, in Venedig, bis vor nicht langer Zeit der Fall gewesen war; wie hier ist man auch dort schon in alter Zeit achtlos an der Schwesterkunst der Malerei vorübergegangen, die nun einmal vom Nationalbewußtsein nicht so getragen wurde, wie diese letzte. Weder Ridolfi hier, noch van Mander und die Späteren dort, die den Ehrgeiz hatten, die Vasari ihres Stammes zu sein, sprechen anders als im Vorübergehen von ihr, ihre Künstlerbiographien sind ausschließlich Malern gewidmet — besonders auffällig in Venedig als Gegensatz zum übrigen Italien, in dem jede kleine, ja kleinste Stadt den Ehrgeiz hatte, eine vollständige Sammlung aller ihrer bodenwüchsigen Künstler, nicht bloß Vite de pittori, sondern (nach Vasaris Vorbild) ihre Vite de pittori, scultori et architetti zu besitzen. Nur in Venedig ist dies nicht der Fall, alle Künstlerbiographien, ja zum Teil selbst die Kunstführer (wie die ungemein reichen des Marco Boschini) sind ausschließlich auf die Malerwerke eingestellt und erst im 18. Jahrhundert hat der Architekt Temanza einen einzelnen, aber auf das 16. Jahrhundert beschränkten Versuch unternommen, auch das Leben von ein paar ganz hervorragenden Bildnern und Baumeistern darzustellen. Was nun die Niederländer anbelangt, so hat der Hochdeutsche Sandrart über sie karge, aber wertvolle Nachrichten geliefert. Hat sich ja doch ihr bedeutendstes Wirken außerhalb ihrer Heimat, vor allem auf italienischem und deutschem Boden abgespielt. Und doch ist ihre bildhauerische Tätigkeit, ganz besonders in der wichtigen Übergangszeit zum Barock, von größter, allgemein europäischer Bedeutung gewesen, genau so wie auf dem Gebiete der Musik, und sie sind allezeit da wie dort die großen Bahnbrecher und Vermittler zwischen romanisch-antikem Süden und germanisch-gotischem Norden gewesen. Freilich ein Giovanni Bologna im 16., ein Duquesnoy-Fiammingo im 17. Jahrhundert haben sich in ihrem welschen Wahlvaterlande eines ungeheuren, zu europäischem Rufe gelangten Ansehens erfreut; bei den auf

deutschem Boden wirkenden Meistern, die kaum geringerer Art waren, fehlte von vornherein das literarische Echo, wie es in der Heimat alles Kunstschrifttums von Anfang an da war. Die größten dieser Meister sind aber nicht Flämen wie jene, sondern Nordniederländer, aus Holland gebürtig: Hubert Gerhard, der vermutlich aus Amsterdam stammt, und Adriaen de Vries, der zeitlebens seine Abkunft aus dem Gravenshag stolz betont hat.

Schuld an diesem jahrhundertalten Verkennen, ja Vergessen zweier so bedeutenden Namen der Kunstgeschichte — sie sind (etwa abgesehen von der merkwürdig unbefangenen und einsichtigen Würdigung in Lübkes verdienstlicher Geschichte der Plastik von 1864) in den älteren wie noch in neueren Gesamtdarstellungen höchst obenhin, so gut wie immer nur in den Augsburger Prunkstücken gewürdigt worden und in ihrer eigenen Heimat gänzlich verschollen — trägt vor allem, daß ihr Wirken in eine Übergangszeit, eine vermeintlich „unglückliche" Zeit fällt; man wußte sie nur entweder als Nachzügler einer hochgeschätzten Periode, der Hochrenaissance, oder als Vorläufer der seit dem Klassizismus langdauernder Verachtung verfallenen „Barockzeit" zu betrachten. Es mußte erst die große geschichtliche Bedeutung dieser wie einst die „Gotik" verfemten und wie diese mit einem Ekelnamen belegten Periode einer dafür empfänglich gewordenen Zeit aufgehen, bis auch ihre Ansätze im sogenannten „Manierismus" — es ist das ein Ereignis allerjüngster Zeit — langsam und zunächst zaghaft gewürdigt werden konnten. Es ist natürlich, daß diese Würdigung von den Ländern aus begann, in denen diese niederländischen Vertreter der „manieristischen" Plastik gewirkt haben, von Süddeutschland, Skandinavien, vor allem aber von Österreich aus, jenem Lande, das einer seiner geistreichsten lebenden Schriftsteller immer und immer wieder — und nicht mit Unrecht — als das Barockland schlechthin bezeichnet hat; es ist ja auch, zum Glück wie Unglück, die eigentliche Burg der Gegenreformation im Norden gewesen. Es war niemand anderer als der große Wiener Forscher Alois Riegl, der, wie bekannt, zuerst die Kunst des Barocks, vor allem auch in seiner holländischen Gestalt in den Mittelpunkt eigentlicher kunstgeschichtlicher Betrachtung gerückt hat; er hatte aber einen Vorläufer ganz besonderer Art in Albert Ilg, einem geistreichen, aber tieferer Kenntnisse und geschichtlichen Verständnisses ermangelnden Manne, der aus einem altösterreichischen Lokalpatriotismus oft sehr eigenartiger und für Fernstehende kaum verständlichen Färbung heraus, zuerst die Künstlergestalt des Adriaen de Vries aus der Vergessenheit gezogen hat; ihm folgte aus einer ähnlichen heimatlichen Erwägung, freilich in ganz anderem Geiste,

der Schwede John Böttiger, bis endlich K. Buchwald, noch mit merklichen Hemmungen in der allgemein stilgeschichtlichen Betrachtung, seine treffliche grundlegende Monographie auf diesen beiden Vorgängern aufbauen konnte. Hubert Gerhards Gestalt ist aber vollends bis auf die erst in allerjüngster Zeit erschienenen Arbeiten A. Peltzers in München und A. E. Brinckmanns in einem Dunkel verblieben, das gerade er am wenigsten verdient hat.

Die Zeit zwischen 1580 und 1620, in die das beste Schaffen der beiden Künstler fällt, ist sonst in der Geistesgeschichte Europas eine der bewegtesten und glänzendsten Epochen, die Zeit, in der auf die Reformation die zu gewaltiger Macht anschwellende Gegenreformation folgt. Schon die Namen der Herrscher sind beredt. Auf dem Stuhle Petri sitzt Sixtus V., der eigentliche Gründer des neuen Rom, die glänzende Schar der Barockpäpste einleitend, den Kaiserthron hat Rudolf II., der große Sammler und Kunstliebhaber inne, in den drei anderen Hauptländern tritt das Frankreich Heinrichs IV., das elisabethianische England, das Spanien der zweiten und dritten Philippe vor Augen. Die Renaissance geht mit Montaigne, mit Cervantes und Shakespeare, gestorben im gleichen Jahre 1616, zu Ende und ihr Ausgang wird von dem Scheiterhaufen ihres größten Denkers Giordano Bruno grell bestrahlt. Schon sind Galilei und Kepler am Werk. An Stelle des Bürgertums der Renaissance tritt allmählich die neue höfische Kultur des Barocks, damals entstehen die deutschen Schloßbauten in Heidelberg und München, die Königsschlösser Dänemarks und als letzter Ausdruck patrizischen Bürgertums im Norden das Augsburger Rathaus. 1600 zieht der junge Rubens über die Alpen, bald folgt ihm Velazquez: auf die Kunst des Gian Bologna, der Carracci, des Caravaggio, der toskanisch-römischen „Manieristen" folgt das Barocco der jüngeren Bolognesen und Berninis; es beginnt der große endgültige Ausgleich der italischen Kunst mit dem übrigen „gotischen" Europa, zu einer neuen „Gemeinsprache" der Bildkunst führend; den Niederländern fällt dabei eine höchst bedeutende Rolle als Vorläufern und Vermittlern zu.

Sie hatten, genau wie auf dem Gebiete der Musik, schon seit 1400 eine vielfach führende Stellung innegehabt, mag sie die italienische Renaissance auch zunächst (wie Dürer) als ein Kuriosum, fast wie das 18. Jahrhundert die Chinoiserie, angesehen haben. Dann hat aber der französische Flandrer Jean Boulogne seine Wirksamkeit nach Florenz verlegt und ähnlich, wie sein Landsmann Willaert das musikalische Venedig, noch einmal Florenz zu einem für ganz Europa bedeutsamen Mittelpunkt gemacht. Die einst hier anhebende Geschichte des modernen Erzgusses findet nunmehr ihren letzten und reichsten

Ausdruck; es ist nicht zu vergessen, daß der bis in unsere Gegenwart hinein wirksame Typus des fürstlichen Reiterbildes von hier ausgegangen ist. Bologna hat zeitlebens ein schauderhaftes Italienisch gesprochen und geschrieben, aber den Formgehalt der italienischen Kunstsprache hat er sich völlig zu eigen gemacht. Was die „Romanisten" der niederländischen Malerei begonnen hatten, die Formschule, durch die der „gotische" Norden durchgehen mußte um zu jenem Ausgleiche zu kommen, das hat er vollendet, viel weniger im Anschluß an Michelangelo, als an den „Manierismus". Die dem Norden zunächst kaum verständlich gewesenen Formprobleme der italienischen Renaissance, der Einzelfigur wie der Gruppe, die Aufgaben des Gleichgewichts und der Bewegung, der Schönheit in Maßen, als notwendige Vorstufen der neuen einheitlichen Ausdruckskunst im Süden wie im Norden, hat er vollendet; er ist wohl weniger seinem Wesen als seiner Wirkung nach, vor allem auch durch seine große „Schule", einer der für die Geschichte der Kunstsprache bedeutendsten Künstler.

Aus dieser seiner Schule sind denn auch die zwei Künstler hergekommen, die wir im folgenden behandeln wollen. Beide Holländer von Geburt, aber ihre ganze Wirksamkeit auf deutschem Boden entfaltend. Sie müssen ihrer Heimat so früh entfremdet worden sein, daß kein einziges Werk heute dort ihren Ruhm verkündet und ihr Gedächtnis fast verschollen ist. Freilich ist, wie schon erwähnt, die Plastik dort allezeit ein Stiefkind geblieben; die Gestalten zweier so bedeutender Künstler, wie des Hendrik de Keyzer, des Schöpfers trefflicher Bildnisbüsten und des ersten Gelehrtendenkmals neuerer Zeit auf offenem Markte, der Erasmus von Rotterdam, dann die des Gregor von der Schardt, der möglicherweise mit der Werkstatt Jacopo Sansovinos zusammenhängt, sind erst von der neuesten Forschung umrissen worden. Der letzte hat ebenfalls in Deutschland gewirkt, und zwar in Augsburg. Dorthin führt uns nun aber ein Künstler, der ihn weit in den Schatten stellt: Hubert Gerhard; auf einem Stiche des Lukas Kilian ist er ausdrücklich als Holländer bezeichnet. Über seinen Anfängen liegt noch tiefes Dunkel; sein Stil zeigt jedoch, daß er wie der vermutlich jüngere Landsmann Adriaen de Vries, durch die Schule Bolognas gegangen sein muß; aber während dieser in dessen Schülerlisten genannt zu sein scheint, ist es bisher nicht gelungen, jenen bis jetzt dort zu finden. Um 1581 erscheint Hubert zuerst unseren Blicken an der Stätte, die für sein ganzes weiteres Wirken bestimmend werden sollte, und in Diensten des fürstenbürtigen Bürgergeschlechtes der Fugger von Augsburg, die schon seinen Landsmann von der Schardt beschäftigt hatten und für die er noch

lange tätig gewesen ist, bei der Ausschmückung ihres Schlosses Kirchheim. Aus diesem stammt der letzte Rest eines großen Monumentalbrunnens, die krönende Gruppe von Mars und Venus, jetzt im Münchener Nationalmuseum, die seine Herkunft, aber auch schon seine Eigenwüchsigkeit bezeugt. Durch die Fugger, die sich ihn vielleicht unmittelbar aus Italien geholt haben, ist er wohl mit Augsburg selbst, der fürstlichsten und südlich-humanistischer Weise offensten Stadt Deutschlands in Verbindung gekommen; sie hat ihm den größten plastischen Auftrag, den sie zu vergeben hatte, zu ihrem Augustusbrunnen, erteilt, der seinen Namen über alle Zeiten hinweg getragen hat, auch als seine Kunst vergessen und geringgeschätzt war (1589—1594). Die Stadt, die ihr prunkvolles, mit Venedig wetteiferndes Rathaus durch Elias Holl erbauen ließ und in ihrem farbenfrohen Freskenschmuck es mit jeder italienischen Stadt aufnehmen konnte, war nicht minder als ihre Schwestern im Süden ihrer römischen Herkunft stolz eingedenk; jener Stadtbrunnen ist zugleich ein Denkmal ihres Gründers Augustus und in Wesen und Form ein ganz südliches Gebilde. Von Augsburg aus hat dann Hubert den Weg in die Residenz des kunstsinnigsten Fürstengeschlechts Süddeutschlands, München, gefunden, wo sich fast sein ganzes ferneres Leben und Schaffen abspielt und wo er auch gestorben ist. In München kam er in den Kreis der großen niederländischen Künstlerkolonie, eines Sustris, Candid, Colin; vor allem ist es aber die Stätte des Fürsten der Tonkunst damaliger Zeit im Norden, der sich hier vollständig eingeheimatet hat und es zu einem fast legendenhaften Ruhm gebracht hat, des Orlando di Lasso; gleich Hubert ist auch er aus Italien gekommen. Nach dem Rücktritt seines Gönners Herzog Wilhelms V., dessen kühne Pläne wie die der Ludwige des 19. Jahrhunderts durch die harten Schädel seiner getreuen Untertanen gestört wurden, hat er am Hofe Erzherzogs Maximilian, des Nachfolgers des Ambrasers Ferdinand von Tirol, einen neuen Wirkungskreis gefunden, obwohl er seinen ständigen Wohnsitz an der Isar nur zeitweilig verlassen hat. In Innsbruck hat er sich aber einen jungen Franken, Kaspar Gras, als Schüler gezogen; dessen Leopoldsbrunnen vor dem Schlosse zeugt davon, wie er in die Fußstapfen seines Meisters getreten ist. An dem Grabmal des Erzherzogs in der Jakobskirche hat er überwiegenden Anteil; der damals schon betagte Meister hat ihm das meiste daran überlassen. Verbindungen mit dem Kaiserhofe Rudolfs II. in Prag, wie zuletzt noch mit dem Statthalterpaar Albert und Isabella in Brüssel, haben, so viel wir bis jetzt wissen, zu keinen greifbaren Ergebnissen geführt. So ist München, wo Hubert auch 1620 gestorben ist, seine eigent-

liche Heimat geblieben; es verdankt ihm eine ganze Reihe seiner schönsten Denkmäler, den bildnerischen Schmuck der Michaelskirche, ansehnliche Teile des Grabmals Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche, die Überbleibsel des gewaltigen, nie ganz zur Ausführung gekommenen Grabmals Wilhelms V., das Grabmal Herzogs Ferdinand von Bayern in der Heiligengeistkirche, die zwei schönsten Freifiguren, die Bavaria, jetzt im Hofgarten, und die ihm wohl mit Recht zurückgegebene Madonnenstatue auf dem Marienplatz sowie noch vieles andere, dessen Fülle uns erst allmählich zum Bewußtsein kommt.

Was ist nun das künstlerische Wesen dieses Mannes? Sein berühmtestes und vielleicht ältestes Werk, der Augustusbrunnen, sagt es bereits deutlich. Es ist der Stätte, an der es sich erhebt, in höchsten Maßen würdig, ein Wahrzeichen der alten schwäbischen Reichsstadt, auf ihrem schönsten und vornehmsten Platz; hier ist ja das wichtigste Ausfallstor deutschen Nordens nach dem wälschen Süden. Freilich berührt es uns ganz sonderbar, wie ein Hereinplatzen mittelalterlich-gotischen Geistes in derbster, volkstümlichster Holzschnittweise, wenn ein Zeuge dieser Zeit das Werk als den „Götzenröhrkasten" bezeichnet — was nicht etwa ein Tadel sein sollte! Die fast südlich anmutende Freskenstadt wollte einen großen Denkmalbrunnen ihr eigen nennen, in der Art solcher Anlagen, wie sie in Italien längst gang und gäbe waren. Ihre Ausbildung in der Form, wie sie aus den bescheidenen Werken der Früh- und Hochrenaissance in das Barock hinüberleiten, hatten sie in Florenz und von diesem aus durch Nachfolger Michelangelos von Genua bis ins südlichste Italien gefunden. Montorsolis Brunnen auf dem Domplatz des unseligen Messina (1550), vor allem Ammanatis Neptunbrunnen auf der Piazza della Signoria von Florenz (erst 1575 vollendet), sind Haltorte auf diesem Wege. Der letzte ist eine vollkommene Freianlage, nicht mehr, wie früher, wesentlich auf eine Hauptansicht berechnet, an eine Wand oder in den Raum eines Hofes gebannt; in der Mitte stark denkmalartig durch die weißschimmernde, mächtige Marmorfigur des „Biancone", wie er im Florentiner Volksmund heißt, betont, die weitausladende Brunnenschale jedoch, auf gleichem Boden mit dem Beschauer und die mannigfachsten Ansichten bietend, von Bronzefiguren des Meerthiasos bunt bevölkert, in dieser Freibeweglichkeit und dem unmittelbaren Hereinziehen des Betrachters schon von richtigen Barockgedanken erfüllt, zugleich eine echt südliche Schöpfung, mitten in das Marktgetriebe italienischen Lebens gestellt. Der große Niederländer, der im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts Florenz noch einmal zum Mittelpunkte der europäischen Bildnerei gemacht hat, Gian Bologna, hat dann in seinem berühmten

ehernen Neptunbrunnen von Bologna (vollendet 1567) das Motiv aufgenommen, die einheimischen Nebenbuhler besiegt, und ist nicht nur für Italien, sondern für ganz Europa auch auf diesem Gebiete vorbildlich geworden, derart, daß der von ihm ausgebildete Formgedanke über das 18. Jahrhundert (Raph. Donner) hinweg bis in unsere Gegenwart hinein wirksam geblieben ist.

Diese Eindrücke mag auch sein holländischer Landsmann und vermutlicher Schüler Hubert Gerhard aus seiner Studienzeit mitgenommen haben, sein Augustusbrunnen ist ohne sie nicht denkbar. Auch da ist wie bei den Florentinern der Reiz des großen, durch die Bronzefiguren und ihre Wasserstrahlen launisch belebten und kunstvoll eingefaßten Wasserspiegels mit der denksäulenartigen Mitte, hier besonders eindrucksvoll hervorgehoben, vereint: es ist ja ein wirkliches Denkmal des kaiserlichen Gründers der Stadt, der von seiner hohen Tribüne herab mit Rednergeberde zum aufhorchenden Volke spricht, dem er städtische Kultur und Freiheit verliehen. Freilich erscheint dies alles fremdartig, fast als humanistischer Mummenschanz vor dem Hintergrunde des nordischen Stadtbildes mit seinen Giebelhäusern, gerade auch weil das Ganze bei aller weiten Ausladung so streng komponiert ist; die vier männlichen und weiblichen Hauptfiguren der Brunnenschale — deutlich aus der Familie der Flußgötter stammend, obwohl sie vermutlich andere, allegorische Bedeutung haben — bilden gleichsam den mächtigen Sockel des Denkmalbildes, dessen Säule bewußt einfach und schlicht gehalten ist, und vor diesem als Tonika, wie vor jenen als den Dominanten, tritt der übrige bildnerische Schmuck die Sirenen, die Putti mit ihren Delphinen fast in die Rolle eines Ornaments zurück. Es ist uns ein sehr bezeichnendes zeitgenössisches Kunsturteil aufbehalten, das ein deutscher Baumeister, Schickhardt, 1598 über den Brunnen gefällt hat, und das uns die nordländische Weise der Einstellung diesem aus wälschantikischer Welt stammenden Gebilde gegenüber nicht weniger deutlich vor Augen führt, als jene früher erwähnte plump zugreifende Benennung des „Götzenröhrkastens". Dem Deutschen, der aus ganz anderer Überlieferung herkam, erscheint das Postament „allzunackend", zu wenig geziert; was das heißt, lehrt uns eine Schöpfung aus einer ganz anderen, versinkenden Welt, der nur wenige Jahre früher entstandene „Tugendbrunnen" Benedikt Wurzelbauers in Nürnberg. Das ist eigentlich ein ins große übersetzter Springbrunnen, wie solche, fleißig in Goldschmiedearbeit ausgeführt, auf den Prunktafeln jener Zeit zu erscheinen pflegten. Die Figuren stehen eng an den Schaft gedrängt und das Ganze erhebt sich kleingliedrig, steil aufstrebend, recht eigentlich noch „gotisch-

fialenhaft", wie die ganze Umgebung, in der er steht, gegenüber der breit hingelagerten Schale des Augustusbrunnens, in dem der Ausgleich mit der strengen Denkmalsvertikale im Mittelpunkt harmonisch gefunden ist. Wie zäh gerade Nürnberg an seiner gotischen Formweise gehaftet hat, lehren ja gerade seine zahlreichen Brunnen, deren „Kleinplastik" und gotische Steilheit den an italienische Verhältnisse Gewöhnten immer von neuem überrascht.

Der Eigenwuchs des bedeutenden Künstlers, der diesen Brunnen geschaffen hat, sein nordisches Temperament blickt durch das Ganze hindurch, trotz der Herkunft aller Formen aus südlichem Humanismus. Schon die Augustusfigur, bei der dies natürlich am stärksten heraustritt, zeigt in ihrem zackigen Umriß, in der Freude an phantastischer Einzelheit im Kostüm etwas Barockes — das Wort in dem Sinne jenes merkwürdigen „Rücklaufs zur Gotik" genommen, den diese Zeit überhaupt aufweist und der im Norden ein ganz anderes Gefälle hat, als ein Strom, der in verdecktem Bette fließt. Noch stärker erweist sich das an den großen Figuren der Brunnenschale. Sie stehen nicht nur zeitlich zwischen Michelangelo und Bernini, sind ohne jenen undenkbar und deuten diesem voraus; im übrigen gehören sie zu dem Schönsten, was Hubert und überhaupt ein Künstler dieser Zeit im Norden hervorgebracht, und stehen an künstlerischem Reiz über allem, was die gleichzeitige italienische Kunst, selbst eines Bologna, in dieser Art geschaffen hat. Der Ausgleich zwischen Süd und Nord ist hier vollendet; was der erste mit seinem Bestreben nach Anatomie und Proportion, nach „Richtigkeit" und „Schönheit" gewollt und erreicht, hat hier auf nordischer Erde Wurzel gefaßt. Eine der sprechendsten Figuren ist die höchst anmutige Frau mit dem Füllhorn; hier erscheint aber viel weniger der Einfluß Michelangelos, als (wie bei Bologna auch) der eines anderen großen italienischen Künstlers, der dem „Manierismus" der Spätrenaissance recht eigentlich den Weg gewiesen hat, Parmegianinos. Sieht man aber das Profil der Frauengestalt mit seinem merkwürdig eigenwilligen, im Dreieck – die Stulpnase bildet seinen Scheitel — ausladenden Umriß an, so hat man schon fast einen rokokohaften, jedenfalls ganz unitalienischen Eindruck; und dasselbe gilt von der äußerst raffinierten Gegenüberstellung des nackten Fleisches mit den kunstvoll gearbeiteten schweren Gürteln, wie sie auch die Maler am rudolfinischen Hofe lieben. Unter der glatten Haut spielen die Muskeln, und es ergibt sich ein ganz anderer Eindruck, als bei den viel kühler, akademischer gebildeten Körpern eines Bologna. Am stärksten tritt dies bei den Händen mit ihren Wulsten und Fettpolstern

hervor. Hier ist das nordische Modell ganz deutlich, noch etwas von der Art, mit der ein Dürer dergleichen empfunden und dargestellt hat.

Dasselbe gilt von der Bavaria, ebenfalls einer der besten Frauenfiguren, die Hubert geschaffen hat; auch sie ist dem von Italienern, vor allem Parmegianino, wie dem von den Niederländern jederzeit so stark beeinflußten französischen Wesen außerordentlich verwandt. Nicht einmal ein Venezianer, der diesen Dingen so viel näher ist, hätte diese volle, reife Figur mit ihrem sinnlich-anmutigen und doch erdenschweren Kontrapunkt blühenden Fleisches und goldschmiedehafter Zierstücke geschaffen.

Huberts völlig selbständiges Verhältnis seinem vermutlichen Lehrmeister Bologna gegenüber läßt sich sehr gut an der Fuggerschen Gruppe von Mars und Venus beobachten. An sich ist das Motiv ein Gemeinplatz der italienischen Spätrenaissance; kaum hätte aber ein Italiener es in dieser derb nordischen „dörperhaften" Art behandelt; nicht nur der Geist, sondern auch die formal unklare Art, wie sich hier die Beine der Sitzenden ineinander schlingen, ist südlichem „Dekorum" — das geht Gehalt wie Form an — durchaus zuwider; es ist bedeutsam, daß das Motiv in sehr ähnlicher Form dann bei einem Rubens auftaucht. Mit Recht hat man ferner bemerkt, daß in der Art, wie der heikle, zu höchster Spannung gelangte Augenblick durch die Tändelei der Venus mit dem ihr zu Füßen sitzenden Amor abgebogen, verzögert wird, eine rokokohafte Zuspitzung liege, das sich wohl mit kühlerer nordischer, aber kaum mit südlicher Art verträgt. Denkt man noch einmal an die Behandlung eines ganz verwandten Vorwurfs durch Rubens, so wird bei der stürmisch bewegten Entladung der Leidenschaft bei diesem, bei der künstlich stilisierten, den Umriß wahrenden Ruhe hier, offenbar, daß wir erst am Vorabend des Barocks sind.

Einen weiteren Zug bringen in das Bild des Künstlers die knienden Ritter am Grabmal Kaiser Ludwigs in München. Die schnauzbärtigen Dienstmannen in ihren mit liebevollster Sorgfalt durchgebildeten Prunkharnischen verleugnen in keinem Zoll ihre Abkunft von der nordischen Grabdenkmalsplastik; der ganze gotisch-barocke Geschmack der nordischen Spätrenaissance ist in ihnen lebendig. Diese Bartgeschöpfe mit ihren treuen Pudelgesichtern unter den Sturmhauben, in ihrer Pluderhosentracht, haben etwas von dem knorzigen Humor des Nordens, den kein Südländer je ganz verstehen wird. Wie vollkommen sich Gerhard in seine Umgebung eingelebt hat — ähnlich wie Orlando di Lasso, der fast zu einer Münchener Legende geworden ist — das zeigt die Madonnenstatue am Marienplatz, deren Zu-

teilung an ihn wohl richtig ist. Wie er die Pietà Michelangelos, nach einem Stich seines Landsmannes Sadeler zu urteilen — auch das vermutliche Gußmodell in Holz wurde neuerdings aufgefunden — ins Heimisch-Niederländische übersetzt hat, so zeigt er sich vollkommen in seine süddeutsche Umgebung eingelebt in jener Marienſäule, die ein Wahrzeichen Münchens bildet. Der Ausgleich zwischen welsch-antikischem Formgefühl und nordländischem, deutschem Empfinden ist hier fast ohne Rest vollzogen; diese Muttergottes im Schmuck ihrer wallenden blonden Haare, aus deren Erscheinung alles Knittrig-Eckige verschwunden ist, ist mit Recht eine volkstümliche Schöpfung geworden. Wie der große Künstler zum Bildnis steht, als einer Sache, die auch die frühere, dem „Manierismus" höchst abgeneigte Zeit in diesem stets anerkannt hat, das ersieht man vor allem aus dem Hochrelief Herzog Ferdinands von Bayern in der Münchener Heiligengeistkirche; die fast bürgerlich schlichte Wittelsbacher Art, die durch alle vornehm sich darstellende Haltung — ähnlich wie im Leben des Mannes, der eine Münchener Bürgerstochter heimgeführt hat — durchbricht, nähert dieses „Reliefgemälde" den land- und zeitgenössischen Malern, wie einem Antonis Mor, und man spürt, wie in starkem Gegensatze zu G. Bologna die Berührung mit angestammter Erde und Volksart den belebenden Funken aus dem Geist dieser Künstler geschlagen hat.

Adriaen de Vries

Hubert Gerhard ist wirklich einer der stärksten Künstler der Spätrenaissance gewesen, seinen niederländischen, viel berühmter gewordenen Malergenossen ganz ebenbürtig, vielleicht überlegen. Sein Bild wird noch deutlicher durch das eines anderen, ihm sehr nahestehenden Künstlers, der ihn schon bei Lebzeiten stark überschattet hat, des Adriaen de Vries. Es ist uns ein merkwürdiges zeitgenössisches Urteil über beide überliefert, das noch dazu von dem vornehmsten Sammler und Kunstfreund dieser Zeit stammt, von keinem Geringeren als des zweiten Rudolfs kaiserlicher Majestät. Man weiß, wie sehr dieser den Giovanni Bologna bewundert hat, wie nahe ihm die südliche Form in niederländischer Prägnanz stand. In einem Briefe an Erzherzog Max in Innsbruck von 1602, der ja damals den Meister Hubert Gerhard in Diensten hatte, schreibt er mit ganz richtiger Beobachtung, dieser sei zwar „subtil und sauber", aber die „Darstellung etwas schlecht" — was in unserem heutigen Deutsch natürlich „schlicht" bedeuten soll — und „Meister

Adrian mache dergleichen um ein Gutes besser". Auch für jenen süddeutschen Baumeister war der Sockel der Augustusstatue ja zu „schlicht" gewesen, freilich von einer ganz anderen Einstellung her; was aus Rudolfs Worten spricht, ist der Geist des Frühbarocks, zu dessen glänzendstem Virtuosen Adriaen sich allmählich entwickelt hat. Eine so große, weitausgreifende Rolle aber dieser auch in der Entwicklungsgeschichte der Kunst seiner Zeit spielt — eine Rolle, die allein schon durch sein Wirken am Kaiserhofe ins Licht gestellt wird — so provinziell, fast kleinbürgerlich dagegen Huberts viel beschränkteres Wirken erscheint, das größere Künstlertum liegt zweifellos auf der Seite des „schlichten" Meisters, mag er auch eine ältere „Richtung" verkörpern. Läßt sich Kunst, wie aller Ausdruck, als „Schöpfung" und als „Entwicklung" betrachten, so fällt auch ästhetische wie historische Schätzung hier auseinander; jenen aus dem Innersten der Heimatsprache kommenden, ganz persönlichen Ausdruck hat Adriaen, der fast immer die Welt- und Salonsprache redet, nur in einigen wenigen seiner höchsten künstlerischen Augenblicke erreicht.

Adriaens Leben — er ist auch darin von Hubert unterschieden, daß er seine Herkunft aus dem Haag auf den fast niemals bei ihm fehlenden, auch in den Zeitangaben höchst genauen Inschriften betont — liegt schon durch diesen Umstand viel deutlicher vor uns, selbst was seine Anfänge betrifft. Während die Schriftquellen über Hubert schweigen, haben die alten Künstlerbiographen van Mander, Sandrart immerhin schon einiges über Adriaen zu melden gewußt. Er taucht zuerst in Italien auf, und zwar im Kreise des Giambologna; der „Adriano" in dessen Schülerverzeichnis ist wohl kein anderer als er, ebenso wie man jetzt in dem seltsam verballhornten „Anzirevelle" desselben glücklich einen Mitschüler, den später in Süddeutschland tätigen Franken Hans Reichel entdeckt hat. Weiterhin taucht er an dem für die Kunstgeschichte der Spätrenaissance so wichtigen Hof von Savoyen, in Turin, auf. Zwar läßt sich bisher kein Werk aus seinen italienischen Lehrjahren anführen; allein der Stil seiner ersten Werke weist so deutlich als möglich auf seinen florentinischen Lehrmeister; so sein erstes bekanntes Werk, die jetzt in Paris befindliche Gruppe von 1593, Psyche von Merkur in den Olymp getragen. Schon hier erscheint er in jener Verbindung mit dem kaiserlichen Gönner, die für sein ganzes Leben entscheidend werden sollte; die Bronze — Adriaen ist noch viel ausschließlicher als Gerhard von Anfang bis zu Ende reiner Bronzebildner geblieben und hat nur diese, allerdings bedeutende Seite seines Lehrers übernommen — ist, vermutlich als Probe-

stück, für Rudolf II. bestimmt gewesen. Damals war er in Rom, und daher stammt auch der Vorwurf. Dann taucht er in Augsburg auf, wo er in Verbindung mit Gerhard kommt; der ältere Meister bezeichnet ihn in einem erhaltenen Briefe als seinen langjährigen „Gesellen". Die zwei großen Aufträge, die die Stadt nach dem Augustusbrunnen noch zu vergeben hatte, der Merkur- und der Herkulesbrunnen fallen ihm zu; sie sind 1599, beziehungsweise 1602 vollendet worden. 1601 trägt er schon den Titel eines Kammerbildhauers Rudolf II.; Spranger mag den Landsmann nach Prag gebracht haben, wo er als angesehenes Mitglied der dortigen niederländischen Künstlergenossenschaft sein ganzes übriges Leben, bis zu seinem Tod 1627, verbracht und, ähnlich wie Gerhard in München, sich eingeheimatet hat, nur mit dem Unterschiede, daß er von hier aus eine viel weiter reichende Wirksamkeit entfalten konnte; er stand ja hier, am Kaiserhofe, in einem Mittelpunkte damaliger Welt. Das Bild seines kaiserlichen Herrn hat er in zwei Büsten festgehalten, von 1603 und 1607. Sie gehören zu seinen reifsten und unmittelbarsten Werken und sind wohl die besten Bildnisse des merkwürdigen Mannes, die auf uns gekommen sind. Sein Ruhm wuchs immer höher; die Stecher seiner Umgebung, Sadeler, Müller, beeiferten sich, seine Werke in Nachbildungen zu vertreiben; auch so drang sein Name weiter als der des Gerhard, dem er ja schon in Augsburg den Rang abgelaufen hatte. Es ist gar nicht unmöglich, daß er wirklich ein Reiterbild Rudolfs II. geplant hat — es liegt in einem Stiche von Sadeler vor. Das Thema war seit G. Bologna international geworden, und alle großen und kleinen Fürsten wollten dergleichen haben — wirkt es doch bis in unsere Gegenwart hinein nach. Ausgeführt ist dieses Denkmal nicht worden; aber verschiedene Pferdemodelle und zwei allegorische Reliefs in Wien und London, die Rudolf als Kriegs- und Friedensfürsten verherrlichen, gehören wohl in diesen Umkreis, ebenso wie das Modell einer Reiterstatue für jenen Herzog Julius von Braunschweig, der als Freund Rudolfs II. und als Dichter auch in der politischen wie literarischen Geschichte Deutschlands eine ansehnliche Rolle gespielt hat. Man erinnert sich seiner wohl aus dem sympathischen Bildnis, das Grillparzer von ihm (im „Bruderzwist") entworfen hat. Ins Jahr 1603 fällt seine Büste Christians II. in Dresden. Das alles zeigt schon seine vom Kaiserhof ausstrahlende Wirkung ins Weite. Bestellungen laufen von allen Seiten ein. Er ist für Schlesien tätig, wo ein Relief mit der Marter des hl. Vinzenz im Breslauer Dom (1614, eines seiner nicht allzu zahlreichen religiösen Werke) von ihm ist, und wie die Mitte und der

Süden Deutschlands, aus dem er ja hergekommen ist, weiter an seiner Kunst Anteil nimmt, so auch der Norden, selbst der ferne skandinavische, der heute, dank seltsamer Geschichtsgänge, die reichste Zahl seiner Werke besitzt. So reicht seine Wirksamkeit schließlich — wieder zum Unterschiede von der Gerhards — fast an die internationale Rolle seines Lehrmeisters Bologna heran. Die alte Sammlung eines großen Sammlergeschlechtes, der Fürsten von Liechtenstein in Wien, bewahrt noch einiges von ihm, darunter einen Schmerzensmann von 1607, das für einen Vorfahren, den Obersthofmeister Rudolfs II., gefertigt ist. Und ist es auch nur ein kleiner deutscher Dynast, der Graf Ernst von Lippe-Schaumburg, so hat er doch dem Meister höchst ansehnliche Aufträge erteilt, für das Taufbecken im Dom von Bückeburg (1619) und für eines der größten und bedeutendsten Werke Adriaens, den bildnerischen Schmuck der Grabkapelle in Stadthagen (1620). Von Dänemark aus, das damals seine Renaissanceblüte erlebt, bestellt Christian IV. einen großen Prachtbrunnen (1615—23), dessen auseinandergelegte Teile heute den schwermütig stimmungsvollen Park von Drottningholm in Schweden schmücken — und dort freilich langsam ihrem Verfall entgegengehen. Dort befinden sich endlich außer anderen aus der Prager Beute stammenden Stücken die Reste eines anderen großen Brunnens, den kein Geringerer als Wallenstein bei ihm bestellt hat (1624), und der sein letztes großes Werk ist. So hat er noch nach dem Tode seines kaiserlichen Gönners in diesem bedeutenden Manne einen Förderer gefunden, und ist bis an sein 1627 erfolgtes Ende rastlos tätig gewesen, bis in den unheilvollen Dreißigjährigen Krieg hinein. Es ist eine Laufbahn, die der eines italienischen Weltvirtuosen vergleichbar ist, und, nochmals sei's wiederholt, wieder von der in viel engere Grenzen gebannten, aber auch schollenständigeren eines Gerhard absticht. Die Forschung hat denn auch bei ihm, nicht bei diesem zuerst eingesetzt.

Auf ihrer älteren Stufe hat diese die Ansicht vertreten, Adriaens Stil weise eigentlich keine Entwicklung auf; dieser trete vielmehr schon in seinem ersten bekannten und beglaubigten Werke fertig hervor und habe sich von da ab nicht mehr geändert. Das stellt sich nun freilich, je mehr wir Adriaens künstlerisches Leben kennen lernen, als einseitig und falsch heraus. Seine Entwicklung ist in der Tat sehr reich und führt, wie es seiner Lebenszeit entspricht, aus dem „Manierismus" der Spätrenaissance in den Frühbarock, aus dem akademischen Stil Bolognas in die gelockerte Formensprache des 17. Jahrhunderts hinüber. Er ist eben beweglicher, vielseitiger, fremden Anregungen offener als der tiefere und eigenwüchsigere, aber mehr beharrende

Gerhard; wie früh dieser dem Geschmack der Zeitgenossen altmodisch erschien, wissen wir bereits. Adriaens erste Werke zeigen ihn in viel stärkerem Grade, als dies bei dem stets selbständigeren Gerhard der Fall ist, nachdrücklichst im Stil seines Lehrmeisters Bologna befangen; das gilt von seiner Formensprache sowohl als von der Art seiner Gruppenbildung, ja selbst von seinen Typen, obwohl hier seine eigene künstlerische Handschrift — man sehe den für ihn bezeichnenden, kleingesichtigen, wie zusammengeschobenen Kopf der Psyche — frühe deutlich wird. Das Motiv seines Augsburger Merkurs ist ohne das berühmte Erzbild Bolognas undenkbar, wenn es auch hier viel zahmer, schülerhafter mit dem als Stütze dienenden, die Flügelschuhe bindenden Putto gegeben ist als jene kühne, eine Virtuosenleistung ersten Ranges darstellende Schwebefigur des Flämen. Die Erfindung mit ihrem niedlichen Einfall geht auch vielleicht gar nicht auf Adriaen zurück, der Entwürfe von älteren und gleichzeitigen Malern in überaus großem Umfang genützt hat. Auch die Psyche in Paris ist, wie das Gegenstück, die jetzt in Stockholm befindliche Gruppe der Psyche mit den drei Eroten, eine Erinnerung an Adriaens römische Studienzeit; sie stammt aus Raffaels berühmten Farnesinafresken, und es ist für das beginnende 17. Jahrhundert bezeichnend, daß dieser, nicht etwa Michelangelo, dessen Einfluß auf bestimmte äußerliche Formeln beschränkt bleibt, die Anregung gegeben hat. Dieses Aufnehmen fremder Erfindungen, namentlich aus dem Gebiete der Malerei her, ist ein besonderes Merkmal der Plastik der Spätrenaissance, und Ähnliches ließe sich wohl auch auf anderen Gebieten, der Dichtung und der Musik, nachweisen. In stärkerem Grade als für andere Meister dieser Zeit scheint dies für Adriaen zu gelten. Dürer, der ja längst als Formenschatz genützt wurde, hat ihm das Motiv zu seinem Schmerzensmann in der Sammlung Liechtenstein gegeben; Lionardos eigentümlich barocker Pferdetypus klingt in seinem Werke fort, um nur einzelnes zu nennen. So kann es nicht befremden, wenn in einer Zeit, da der Ausgleich zwischen Malerei und Plastik immer stärker angestrebt wird, uns ausdrücklich Entwürfe von Malern für diesen Bildner überliefert sind. Wie Hans von Aachen die Vorzeichnung für den Augsburger Herkulesbrunnen gemacht hat, so liegt eine Vorzeichnung desselben Meisters auch noch für das Wiener Relief des Kriegsruhmes Rudolfs II. vor, läßt sich ein Entwurf Rottenhammers für das Bückeburger Taufbecken nachweisen. Trotz aller geflissentlichen Hervorhebung der „Invention" durch die Theoretiker — der Ausdruck ist uns ja noch aus J. S. Bachs Schaffen her geläufig — liegt die Sache für dieses Zeitalter des „Manierismus" namentlich doch so, daß der

eigentliche Nachdruck auf der formalen Gestaltung und Variation der gegebenen Motive ruht. Das wird besonders klar in Adriaens Verhältnis zur Antike. Auf der Höhe seiner vollen Meisterschaft hat er eine Reduktion des Farnesischen Stiers (von 1614, jetzt in Gotha) gefertigt; hier ist ihm eine höchst unglückliche Übersetzung eines malerischen Motivs in dreidimensionale Plastik aus der Antike selbst vorgelegen. Wie er dieses seinerseits umschafft und die in seiner Vorlage ganz auseinanderfallende Komposition strafft und zu einer wirklich plastischen Gruppe zusammenschließt, macht seiner bildnerischen Begabung alle Ehre, und zeigt zugleich, wohin seine ganze Kunst zielt. Ähnlich liegt die Sache bei seinem Laokoon von 1623, der jetzt in Drottningholm ist.

In derselben Weise muß sein Verhältnis und seine — mitunter sehr starke — Abhängigkeit von seinem Lehrer Bologna aufgefaßt werden. Auch hier steht er übrigens in einem schon so oft betonten Gegensatz zu Gerhard: die Erinnerungen an das Schaffen seines Lehrmeisters begleiten das ganze Werk Adriaens bis in seine Spätzeit. Überall treffen wir auf Motive der Bolognawerkstatt. Allgemeines Gut ist die Reiterstatue, sind die zugehörigen Pferdemodelle, aber die Art, wie Adriaen seine Gruppen entwirft und aufbaut, zeigt die bezeichnende Umformung bildnerischer Gedanken, die ursprünglich Michelangelo gehören, in die rein formale Virtuosenmanier des Bolognastils, wo sie ihr starkes inneres Pathos verlieren. Dazu gehören solche Gruppen wie Tugend und Laster von 1610 (ehemals Sammlung Seilliere in Paris und die ähnliche von 1622 in Drottningholm), Simson mit dem Philister von 1612 (Edinburg), ein besonders oft behandelter Vorwurf, vor allem aber jene Gruppen des sogenannten Raptus (Raub der Proserpina in Bückeburg von 1621, Herkules, Nessus und Dejanira von 1622 in Drottningholm), deren künstlerischer Gedanke in der Gegenüberstellung nackter Männer- und Frauenleiber in wohlabgemessener Bewegung liegt, und deren Urbild das vielleicht am berühmtesten gewordene Werk dieser Zeit ist, jedenfalls schon bei seinem Entstehen in Vers und Prosa überschwenglich gefeiert, und bereits durch seine Aufstellung in der Loggia de' Lanzi in Florenz herausgehoben: die Gruppe des Bologna. Wie Adriaen das Merkurmotiv umgestaltet hat, wurde schon erwähnt; ist der bärtige, in schnellstem Lauf erstarrte und auf einem Bein schwebende Wettläufer, eine Bronzestatuette der Sammlung Pringsheim in München, wirklich von ihm, so zeigt sie den jüngeren Erzkünstler, wie er die technisch-künstlerischen Probleme des älteren weiterführt. Und auf diesen weisen vollends die Frühwerke, wie die mit ihrer Toilette beschäftigten Quellnymphen des Augsburger Brunnens. Das Eigenkünst-

lerische liegt hier aber durchaus in der Art, wie der einem Gerhard gegenüber in seinem innersten Wesen weniger starke und eigenwüchsige, aber viel wandlungsfähigere Meister diese Motive umformt, abändert und sich anpaßt.

Das Zusammentreffen mit diesem Gerhard in Augsburg, mit dem er doch, nach dessen eigenem Zeugnis, längere Zeit zusammen tätig war, scheint nun freilich keinen sehr tiefgehenden Einfluß auf ihn genommen zu haben. Eine gewisse Anlehnung an den Augustusbrunnen ist wohl da, und jedenfalls gehören seine Nymphen zu dem Frischesten und Anmutigsten, was er je geschaffen hat. Aber er geht doch schon seine eigenen Wege, der Sockel seines Herkulesbrunnens ist nicht mehr so „nackend"; die Figuren sind vom Brunnenbecken dicht an den Mittelpfeiler gerückt. Dieser selbst ist ferner mit Reliefs geschmückt, in jenem eigentümlichen Reliefstil Adriaens, der wohl an Bologna anknüpft, aber doch schon über ihn hinausführt. Das gleiche gilt von seiner Körperbehandlung; die eigentümliche, nicht immer angenehm wirkende Glätte Bolognas ist überwunden und durch einen immer mehr zunehmenden Anteil am Spiel der Muskeln unter der Hautdecke ersetzt; da freilich ist es oft, ganz im Sinne des Manierismus, willkürlich-schmuckhaft behandelt. Der Keulenschwinger des Brunnens in seiner erstarrten Bewegung zeigt, wie weit er damals noch vom Frühbarock steht. Von da an führt ihn aber sein Weg immer weiter in die Probleme desselben hinein, und das gibt ihm entwicklungsgeschichtlich jene Überlegenheit über den älteren Genossen, die ihm schöpferisch kaum zukommt. Den Gesamtaufbau seiner späteren (auseinandergerissenen) Brunnen für Frederiksborg und für Wallenstein können wir freilich nicht mehr verfolgen, allein die Einzelfiguren zeigen den Stilwandel, dessen erste Spuren schon in Augsburg beginnen, folgerichtig weiterentwickelt. Die jetzt in Drottningholm befindlichen Statuen, namentlich der Neptun von 1617, einzelne Flußgötter und der mit dem Satyrknaben spielende Bacchus von 1624 zeigen eine ganz ausgebildete neue Formenbehandlung, in der sich jene früher erst angedeutete Manier vollendet. Es ist das augenscheinliche Bestreben da, die Hautoberfläche im flimmernden Lichte, durch Wülste und Knötchen darzustellen, die Plastik also im malerischen Halbdunkel aufzulösen. Trotzdem bleibt Adriaen, was Bewegung und Ausdruck seiner Gestalten anbelangt, ein Vertreter der alten Zeit des Manierismus, wenn er auch die Verbindung mit dem, was die frühbarocke Plastik beschäftigt, herstellt. Im gemeinen Sinn sind ja hier seine beiden Reliefs mit den Taten Rudolfs so „barock" als möglich, aber von dem Stil des Barocks als Ausdruckskunst

höchster, oft gewaltsamster Art, trennt sie das Beharren auf der festumrissenen, schönheitgebändigten Pose, die gleichmäßige Ruhe, die seinen Köpfen auch in Lagen bewahrt bleibt, die zu stärkstem Ausbruch hinführen. Es ist überall das Streben nach dem in sich ruhenden Mittelpunkt, nicht nach der ungestüm kreisenden Peripherie. Seine stärkste Altersleistung aber scheint nach Berichten von Augenzeugen das Mausoleum in Stadthagen zu sein. Schon die Abbildungen lassen ahnen, wie hier das Zusammenstimmen von Raum und bewegten Figuren im Gegensatz von Licht und Schatten gelöst ist, bereits im Sinne der neuen Kunst des Barocks.

Ein Wort für sich gebührt dem Bildniskünstler: Hier ist der Boden, auf dem seine heimische Eigenart, frei von allem Manierismus südlichen Gewächses, am reinsten hervortritt, hier ist er wirklich der Holländer, als den er sich stets bekannt hat. Die beiden Büsten seines kaiserlichen Gönners Rudolfs II. in Wien sind wohl das Beste, was er auf diesem Gebiete geschaffen hat, aus heimlichster Kenntnis seines Modells heraus. Die eine von 1603 ist um so merkwürdiger, als der Künstler hier auftragsgemäß zu einem älteren Vorbilde ein Gegenstück zu schaffen hatte, zu der von einem Toskaner, Leone Leoni, herrührenden Büste Karls V. Es ist kein Zweifel, daß sich der Niederländer dem viel ärmlicheren Italiener mit seiner sauberen, aber starren Goldschmiedeweise weitaus überlegen erwiesen hat. In der zweiten späteren von 1607 ist der Künstler ganz frei und hat hier wohl das treueste und bei aller Würde innerlichste Bildnis Rudolfs geschaffen, das den besten Werken der zeitgenössischen Bildnismaler durchaus gleichsteht ja sie vielleicht übertrifft. Kein Italiener hätte etwas dem Ähnliches geschaffen, es ist wirklich holländisch im besten Sinne des Wortes, nicht nur in der treuen Wiedergabe selbst kleinster Einzelheiten, wie des Wärzchens an einem Augenlid, fast bürgerlich in der Auffassung trotz aller Haltung, und doch nirgends trocken und kleinlich, vielmehr breit und saftig im Vortrag, malerisch bei aller Wahrung des Plastischen. Ganz verwandt der ersten Rudolfbüste und ebenso meisterlich ist die Büste Christians II. von Sachsen, die auch im selben Jahre 1603 wie jene erste entstanden ist, und ein ebenso glänzender Beweis für die bereits hervorgehobene Art, in der der Meister sich fremden Vorbildern anzupassen, sie aber auch sich anzugleichen und zu überflügeln verstanden hat.

Die beiden holländischen Meister haben Anspruch darauf, in der merkwürdigen Zeit, die so lange als Epigonentum gering geschätzt worden ist, als die bedeutendsten nach Giovanni Bologna zu gelten. Die verdienten älteren

Forscher, die zuerst Adriaens Künstlertum zu erhellen bestrebt waren, Böttiger und Buchwald, konnten Adriaen aus jener hemmenden Einstellung heraus nicht ganz gerecht werden. Der erste hat ihn „keine Künstlerindividualität, sondern einen Typus für das Kunstschaffen seiner Zeit" genannt, der zweite einen Mann von schwachem künstlerischen Gewissen, daher ohne eigentlich innere Entwicklung, seine Kunst eine höfische, dem deutschen Volke, unter dem er gelebt hat, fremde. Aber vor allem war er diesem kein „Fremder" — hoch- und niederdeutsch gehört nicht nur für die Italiener, sondern auch für die „Fiamminghi" selbst, für van Mander so gut wie für den Oberdeutschen Sandrart noch zusammen. Weit näher ist der Sache der fahrige, wenn auch zuweilen mit überraschend scharfem Blick — ein echter Österreicher auch darin — begabte Ilg gekommen, wenn er gelegentlich des Wiener Reliefs die Umsetzung eines historischen Vorwurfs in eine große, auf rein stilistischer Grundlage ruhende Formkomposition als das künstlerisch Neue hervorgehoben hat. Er hatte hier die Witterung für diese eigentümliche und gerade vom „artistischen" Standpunkt aus höchst bedeutende Kunst des „Manierismus", der wir heute, wohl auch aus dem Umschwung unserer eigenen lebenden Kunst heraus, immer näher kommen. Gewisse Dinge, deren Fehlen den in der realistischen Kunst des 19. Jahrhunderts aufgewachsenen Beurteilern so unangenehm auffielen, sind dem künstlerischen Willen dieser „Manieristen" ebenso fremd und fern, als einem Meister der Hochgotik die Forderung nach „realistischer" Wiedergabe der Erscheinung. Was sie bindet, ist die Schönheit der Linie, die Bewegung, die im Ebenmaß ausschwingt und zur Ruhe kommt, die meisterliche, mühelose Beherrschung aller Probleme, die die vorhergehende Kunst auf italienischem Boden in langem mühevollen Suchen gefunden hatte; auf das Ethos der Form, nicht auf das Pathos von Bewegung und seelischem Ausdruck, auch nicht auf die inhaltliche „Erfindung", die Bedeutsamkeit des Vorgangs, trotz aller Theorie, ist ihre hohe Stilkunst gerichtet. Nichts ist dafür bezeichnender, als die zeitgenössisch wohlbekundete Entstehungsgeschichte eines Werkes, das jene Zeit auf den höchsten Gipfel erhoben hat: Bolognas Raub der Sabinerin. Der historische Vorgang als solcher, damit auch die psychologische Kennzeichnung ist dem Künstler vollständig gleichgültig gewesen, es ist das formale, rein „artistische" Problem, drei nackte Figuren zu der künstlerischen Einheit einer Gruppe nach ganz bestimmten Stilforderungen zusammenzuschließen, das ihn beschäftigt; er läßt seinen gelehrten Beratern die Wahl, wie sie sie schließlich benennen wollen. Das ist sicher eine gewollte und bewußte Einseitigkeit, sie ist aber gerade für

den Norden eine notwendige Durchgangsstufe gewesen, um von seiner „gotischen" Geistigkeit, seinem zerstückten „Naturalismus" her den Weg zu einer neuen Ausdruckskunst und damit auf einer höheren Stufe der Entwicklungsspirale zu sich selbst zurückzufinden. Wie hilflos war noch seine „Renaissance" dem Formproblem des Südens, Aufbau und Gleichgewichtsverteilung der Figur gegenübergestanden; wie wenig konnte sie das einfache, ruhige Stehen, geschweige denn ausladende Bewegung beherrschen und stilistisch bändigen! Das war die Schule, durch die vor allem die steten großen Lehrmeister der Welt, die Niederländer, den Norden geführt haben; und das Werk der sogenannten „Romanisten", der Maler der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, haben die Plastiker der zweiten fortgesetzt und vollendet, den Ausgleich zwischen Norden und Süden herbeigeführt, die moderne, einheitliche Kunst Europas vorbereitet. Es ist das keine Entwicklung, die etwa auf das bloße Gebiet der bildenden Kunst beschränkt ist; das ganze Geistesleben Europas in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist von ihr ergriffen, die Weltrolle von Guarinis „Pastore Fido", in seiner Wirkung nur etwa der des „Werther" vergleichbar, ruht auf diesem Grunde. So wenig Rubens, ja selbst Velazquez, die beide um die Jahrhundertwende nach Italien gekommen sind, ohne diesen „estilo culto", wie er im Vaterlande des zweiten zuerst treffend benannt wurde, denkbar sind, so wenig ein Shakespeare, der in seinen Jugendwerken, in seinen Epen und Sonetten ein Schüler des südlichen „Manierismus" ist. Der große italienische Kritiker de Sanctis, der zuerst höchst feinsinnig, wenn auch einseitig, die Scheidung zwischen „Poeten" und „Artisten" vollzogen hat, meinte in bezug auf das Schrifttum seines Landes im 17. Jahrhundert, der Zeit seines engeren Landsmannes Marini: Die Literatur starb und die Oper wurde geboren. Diese ist aber ein echtes Gebilde des „Barocks". Auf dem Boden, den die „Künste der Niederländer" bereitet haben, in jener Zeit, in der Hubert und Adriaen in Deutschland ihren südlichen Stammesgenossen die neue Kunst gelehrt haben, hat Orlando di Lasso gewirkt: die Weltkunst der „Hochdeutschen" ist aber nicht die Malerei ihrer Brüder im „Niederland", sondern jene geworden, die mit dem großen Namen des Thomaskantors beginnt. ‹1921›

Sie beginnt mit Albert Ilgs Abhandlung über A. de Vries im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, I., 1883. (Dazu V., 1887.) Ein Jahr später erschien das Werk von John Böttiger: Bronsarbeten af Adrian de Fries i Sverge, Stockholm 1884 (nur in wenigen Exemplaren in den Handel gekommen) mit trefflichen Lichtdrucken. Die erste, bei aller Knappheit ausgezeichnete, in ihrem Standpunkte heute freilich überholte Sonderschrift von Konrad Buchwald: A. de Vries, erschien Leipzig 1899 in Seemanns Beiträgen zur Kunstgeschichte, neue Folge, XXV. Neue Beiträge und Würdigungen bringen die Schriften zweier gelehrter Wiener Damen: Erica Tietze-Conrat in ihrem Aufsatz über die Bronzen der Fürstlich Liechtensteinschen Kunstkammer (Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege, 1917) und Lili Fröhlich-Bum: Parmigianino und der Manierismus, Wien 1921 (S. 150: Adriaen. S. 170: Gerhard). Die erste zusammenfassende Arbeit über Gerhard rührt von Rudolf Artur Peltzer her: Der Bildhauer Hubert Gerhard in München und Innsbruck (Kunst uud Kunsthandwerk, Monatsschrift herausgeg. vom k. k. Österr. Museum für Kunst u. Industrie in Wien XXI., 1918, S. 109 ff.). Beide Künstler sind zum Teil mit neuem Stoff und in neuer Würdigung behandelt von A. E. Brinckmann im Handbuch der Kunstwissenschaft, 1920/21: Barockskulptur, S. 154 f. und 167 f. (Von einer neuen Seite, als Medailleur, hat uns kürzlich Hubert Gerhard erschlossen Fritz Dworschak, in seiner schönen Abhandlung: Die Renaissancemedaille in Österreich, (Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen in Wien, N. F., Bd. 1, 1926, S. 234 ff.)

Das Salzfaß des Benvenuto Cellini

Wer in Florenz über die ehrwürdige „alte" Brücke, den Ponte Vecchio, geht, die beide Ufer des Arnoſtroms verbindet und noch heute, ähnlich dem Rialto Venedigs, von kleinen Goldſchmiedebuden eingefaßt wird, erblickt in ſeiner Mitte die Erzbüſte, welche die florentiniſchen Goldſchmiede dem berühmteſten Genoſſen ihrer Gilde zur Vierjahrhundertfeier ſeiner Geburt (1901) errichtet haben. Denn das iſt Benvenuto Cellini — der von 1500 bis 1572 gelebt hat — ohne allen Zweifel; kein anderer, auch der heilig geſprochene Patron der Goldſchmiedezunft ſelbſt, der alte Biſchof Eligius von Rheims, vermag ihm dieſen Ruhm ſtreitig zu machen; iſt er doch ſogar (durch Hector Berlioz) als Held einer Oper auf die Bühne gebracht worden, etwas, wozu es kaum ein zweiter Bildkünſtler gebracht hat. Wie ſehr die Vaterſtadt, ſchon in alten Tagen, ihren großen Sohn geehrt hat, bezeugt die Tatſache, daß ſein eherner Perſeus nicht nur in nächſter Nähe von Michelangelos David, ſondern auch in enger Gemeinſchaft mit einer berühmten Antike, dem Patroklos, mit Donatellos Judith und Giovanni Bolognas Raub der Sabinerin in dem unvergleichlichen alten Freilichtmuſeum der Loggia de' Lanzi, auf dem vornehmſten Platze der Stadt, öffentliche Aufſtellung gefunden hat.

Der Ruhm Cellinis hat allerdings noch einen beſonderen Urſprung. So bedeutend er auch als bildender Künſtler geweſen iſt — es wäre ungerecht und mutwillig, das zu leugnen —, er würde ſchwerlich zu ſolcher Schätzung gelangt ſein, hätte er nicht ſein eigenes, vielbewegtes und abenteuerreiches Leben und Schaffen in einer Weiſe geſchildert, die dieſe literariſche Leiſtung eines der Feder eigentlich ungewohnten Mannes zu einem unſterblichen Werke des Schrifttums ſolcher Art nicht nur in ſeinem Vaterlande, ſondern auch in der Weltliteratur gemacht hat. Kein Geringerer als Goethe hat hat es dann, im Sinne dieſes letzten, von ihm ſelbſt ſo nachdrücklich ausgeſprochenen Gedankens deutſchem Schriftweſen als unvergängliches Eigentum angefügt, dank ſeiner zuerſt 1796 erſchienenen Überſetzung.

Es iſt wunderbar und doch nicht ſchwer erklärlich — wenn man dieſes gefährdetſte aller Kunſtgebiete bedenkt —, daß ſich von dieſem Großmeiſter der Goldſchmiedekunſt nur ein einziges, unzweifelhaft ſicheres Werk ſeines angeſtammten Sonderfaches erhalten hat, das, auf fremder, franzöſiſcher

Erde entstanden, nur wenige Jahrzehnte auf dieser verblieben ist, schon dort nur durch einen glücklichen Zufall gerettet, endlich als königliches Gelegenheitsgeschenk — königlich im wahrsten Sinne des Wortes — noch im Jahrhundert seiner Entstehung auf deutsche Erde gelangte, die es nun schon über drei Jahrhunderte beherbergt; freilich fast bis zu dem Augenblicke namenlos und so gut wie vergessen, als dank Goethes Übersetzung — vorher aber schon durch einen stillbescheidenen österreichischen Beamten — der unmittelbare Anstoß gegeben wurde, daß sich die Blicke Europas auf dieses einzigartige Besitztum lenkten: das Salzfaß König Franz I. in Wien.

Wie bunt und kraus seine Schicksale gewesen sind, recht von der Art seines Urhebers, in welchen äußeren und inneren Beziehungen es zu denkwürdigen Ereignissen und Personen aller Art steht, läßt sich schon aus diesen Andeutungen ersehen. Es lohnt der Mühe, vorerst diese Schicksale rasch im einzelnen zu überblicken. Sie sind fast nicht weniger wichtig und fesselnd als das Werk selber.

Wir geben Cellini nun selber das Wort — denn auch das ist bedeutend und einzig, daß er dies sein Werk wiederholt und ausführlich beschrieben hat —, natürlich in Goethes Übertragung, die in unserem Schrifttum Bürgerrecht erlangt hat. Er erzählt zunächst, wie er im Jahre 1540 in Rom den ersten Entwurf für seinen Gönner, den Kardinal Hippolyt von Este, macht; ein berühmter Florentiner Dichter in dessen Gefolge, Luigi Alamanni, längst am Hofe Franz I. von Frankreich zu ansehnlicher Stellung gelangt, deutet bereits auf dieses Land voraus.

Cellini hebt (Buch III, Kap. 2 der Goetheschen Übersetzung) folgendermaßen an:

„So ward mir auch von dem Kardinal und den zwei obgedachten Herren aufgetragen, ein Salzgefäß zu machen; es sollte sich aber von der gewöhnlichen Art entfernen. Herr Ludwig Alamanni sagte bei Gelegenheit dieses Salzfaßes viele verwunderungswürdige Dinge, so wie auch Herr Gabriel Cesano die schönsten Gedanken über denselben Gegenstand vorbrachte; der Kardinal hörte gnädig zu, und sehr zufrieden von den Zeichnungen, welche die beiden Herren mit Worten gemacht hatten, sagte er zu mir: Benvenuto! Die beiden Vorschläge gefallen mir sehr, daß ich nicht weiß, von welchem ich mich trennen soll; deswegen magst du entscheiden, der du sie ins Werk zu setzen hast. Darauf sagte ich: Es ist bekannt, meine Herren, von welcher großen Bedeutung die Könige und Kaiser sind, und in was für einem göttlichen Glanz sie erscheinen. Demohngeachtet, wenn Ihr einen armen, geringen

Schäfer fragt, zu wem er mehr Liebe und Neigung empfinde, zu diesen Prinzen oder zu seinen eigenen Kindern, so wird er gewiß gestehen, daß er diese letztern vorziehe; so habe ich auch eine große Vorliebe für meine eigenen Geburten, die ich durch meine Kunst hervorbringe. Daher was ich Euch zuerst vorlegen werde, hochwürdiger Herr und Gönner, das wird ein Werk nach meiner eigenen Erfindung sein; denn manche Sachen sind leicht zu sagen, die nachher, wenn sie ausgeführt werden, keineswegs gut lassen. Und so wendete ich mich zu den beiden trefflichen Männern und versetzte: Ihr habt gesagt, und ich will tun. Darauf lächelte Herr Ludwig Alamanni und erwiderte mit der größten Anmut viele treffliche Worte zu meiner Gunst, und es stand ihm sehr wohl an, denn er war schön anzusehen, von Körper wohlausgestaltet, und hatte eine gefällige Stimme; Herr Gabriel Cesano war gerade das Gegenteil, so häßlich und ungefällig, und nach seiner Gestalt sprach er auch.

Herr Ludwig hatte mit Worten gezeichnet, daß ich Venus und Cupido vorstellen sollte, mit allerlei Galanterien umher, und alles sehr schicklich, Herr Gabriel hatte angegeben, ich sollte eine Amphitrite vorstellen mit Tritonen und mehreren Dingen, alle gut zu sagen, aber nicht zu machen. Ich hingegen nahm einen runden Untersatz, ungefähr zwei Drittel einer Elle, und darauf, um zu zeigen, wie das Meer sich mit der Erde verbindet, machte ich zwei Figuren, einen guten Palm groß, die mit verschränkten Füßen gegeneinander saßen, so wie man die Arme des Meeres in die Erde hineinlaufen sieht. Das Meer, als Mann gebildet, hielt ein reich gearbeitetes Schiff, welches Salz genug fassen konnte, darunter hatte ich vier Seepferde angebracht und der Figur in die rechte Hand den Dreizack gegeben; die Erde hatte ich weiblich gebildet, von so schöner Gestalt und so anmutig, als ich nur wußte und konnte. Ich hatte neben sie einen reichen, verzierten Tempel auf den Boden gestellt, der den Pfeffer enthalten sollte; sie lehnte sich mit der Hand darauf, und in der andern hielt sie das Horn des Überflusses, mit allen Schönheiten geziert, die ich nur in der Welt wußte. Auf derselben Seite waren die schönsten Tiere vorgestellt, welche die Erde hervorbringt, und auf der andern, unterhalb der Figur des Meeres, hatte ich die besten Arten von Fischen und Muscheln angebracht, die nur in dem kleinen Raum stattfinden konnten; übrigens machte ich an dem Oval ringsum die allerherrlichsten Zieraten.

Als nun darauf der Kardinal mit seinen zwei trefflichen Begleitern kam, brachte ich das Modell von Wachs hervor, worüber sogleich Herr Gabriel

Cesano mit großem Lärm herfiel und sagte: Das Werk ist in zehn Menschenleben nicht zu vollenden, und Ihr wollet, hochwürdigster Herr, es doch in Eurem Leben fertig sehen? Ihr werdet wohl vergebens darauf warten. Benvenuto will Euch von seinen Söhnen zeigen, nicht geben; wir haben doch wenigstens Dinge gesagt, die gemacht werden konnten, er zeigt, die man nicht machen kann. Darauf nahm Herr Ludwig Alamanni meine Partie; der Kardinal aber sagte, er wolle sich auf ein so großes Unternehmen nicht einlassen. Da versetzte ich: Hochwürdigster Herr! Ich sage voll Zuversicht, daß ich das Werk für den zu endigen hoffe, der es bestellen wird. Ihr sollt es alle, noch hundertmal reicher als das Modell, vor Augen sehen, und ich hoffe mit der Zeit noch mehr als das zu machen. Darauf versetzte der Kardinal mit einiger Lebhaftigkeit: Wenn du es nicht für den König machst, zu dem ich dich führe, so glaube ich nicht, daß du es für einen zustande bringst. Sogleich zeigte er mir den Brief, worin der König in einem Absatze schrieb: er solle geschwind wiederkommen und Benvenuto mitbringen! Da hub ich die Hände gen Himmel und rief: Oh, wann wird das Geschwinde doch kommen? Der Kardinal sagte, ich sollte mich einrichten und meine Sachen in Rom in Ordnung bringen, und zwar innerhalb zehn Tagen."

Wir sehen also, daß der Kardinal vor der Arbeit, die ihm nicht mit Unrecht außerordentlich erschien, den Mut verlor. Es bedurfte dazu eines wirklich königlichen Bestellers; er fand sich in der Person Franz I. von Frankreich, jenes Mannes, der die neue Kunst des Südens in sein nördliches Land einführte und vor allen dazu beigetragen hat, die Franzosen von ihrer „gotischen" Vergangenheit loszureißen und ihnen den Wahn einzuimpfen, sie, die Nachkommen der alten Gallier und Franken, seien eine „lateinische" Nation.

Noch im gleichen Jahre 1540 begibt sich Cellini an den Hof Franz I. in Fontainebleau, wo er, wohl aufgenommen, bis zum Jahre 1545 verweilt und neben andern bedeutenden Aufträgen auch seine Saliera ausführen kann.

(Buch III, Kap. 5.)

„Den andern Tag nach Tafel ließ er mich rufen, der Kardinal von Ferrara speiste mit ihm. Als ich kam, war der König eben an der zweiten Tracht; ich trat herzu, und Seine Majestät fing sogleich mit mir zu reden an. Da er einen so schönen Becher und so ein vortreffliches Becken von mir besitze, so wünsche er dazu auch ein ähnliches Salzfaß zu haben; ich

sollte ihm eine Zeichnung machen, und zwar so geschwind als möglich. Darauf versetzte ich: Ew. Majestät sollen eine solche Zeichnung geschwinder sehen, als Sie denken; denn als ich Ihre beiden Gefäße verfertigte, überlegte ich wohl, daß diesen zur Gesellschaft auch ein Salzfaß gearbeitet werden müsse; darum habe ich so was dergleichen schon aufgestellt, und wenn Seine Majestät einen Augenblick warten wollten, so könnte ich die Sache gleich vorzeigen. Das hörte der König mit vieler Zufriedenheit und wendete sich zu den gegenwärtigen Herrn, als dem König von Navarra, den Kardinälen von Lothringen und Ferrara und sagte: Das ist wahrhaftig ein Mann, den alle Welt lieben und wünschen muß. Dann sagte er zu mir, er würde gern die Zeichnung sehen, die ich zu einem solchen Werke gemacht. Da eilte ich fort, ging und kam geschwind, denn ich hatte nur die Seine zu passieren und brachte das Modell von Wachs mit, das ich auf Verlangen des Kardinals schon in Rom gemacht hatte. Als ich es aufdeckte, verwunderte sich der König und sprach: Das ist hundertmal göttlicher, als ich gedacht habe; das ist ein großes Werk dieses Mannes, er sollte niemals feiern. Dann wendete er sich zu mir mit sehr freundlichem Gesicht und sagte, das Werk gefalle ihm außerordentlich, er verlange, daß ich es ihm von Gold mache. Der Kardinal sah mir in die Augen und gab mir durch einen Wink zu verstehen, daß er das Modell recht gut wieder erkenne. Darauf sagte ich: Ich habe wohl von diesem Modell schon gesagt, daß ich das Werk gewiß vollenden wollte, wenn es nur jemand bestellte. Der Kardinal erinnerte sich dieser meiner Worte, und weil es ihm schien, als habe ich mich rächen wollen, so sagte er mit einiger Empfindlichkeit zum König: Sire! Das Unternehmen ist groß, und ich fürchte nur, wir sehen es niemals geendigt, denn diese braven Künstler, die so trefflicher Erfindungen fähig sind, fangen gern an, sie ins Werk zu stellen, ohne zu denken, wann sie geendigt werden können; wenn ich so etwas bestellte, so wollte ich doch auch wissen, wann ich es haben sollte. Der König antwortete, wenn man sich so ängstlich um das Ende der Arbeit bekümmere, so würde man sie niemals anfangen! Das sagte er auf eine Weise, daß man merken konnte, er wolle anzeigen, zu solchen Werken gehöre ein mutiger Geist. Ich versetzte darauf: Alle Fürsten, die, wie Ew. Majestät, durch Handlungen und Reden ihren Dienern Mut machen, erleichtern sich und ihnen die größten Unternehmungen, und da Gott mir einen so außerordentlichen Herrn gegeben hat, so hoffe ich auch, große und außerordentliche Werke für ihn zu vollenden. Ich glaube es! erwiderte der König und stand von der Tafel auf.

Abb. 8 Das Salzfaß des Benvenuto Cellini Wien

Da ließ er mich auf sein Zimmer rufen und fragte mich, wieviel ich Gold zu diesem Salzfaß brauchte? Tausend Skudi, versetzte ich sogleich. Da rief er seinen Schatzmeister, den Vicomte d'Orbec, und befahl ihm, er solle mir tausend alte, gewichtige Goldgulden auszahlen lassen. Ich ging weg und schickte nach den beiden Notarien, durch die ich auch das Silber für den Jupiter und viele andere Sachen erhalten hatte, dann holte ich zu Hause ein kleines Körbchen, das mir meine Nichte, die Nonne, als ich durch Florenz reiste, geschenkt hatte, und nahm es, zu meinem Glück, statt eines Sackes, und weil ich dieses Geschäft noch bei Tage zu endigen dachte, auch meine Leute nicht in der Arbeit stören mochte, nahm ich nicht einmal einen Diener mit."

Cellini erzählt dann eines der zahlreichen Abenteuer, die in seinem Leben so häufig sind; auf dem Heimwege wird er nämlich von den Dienern des Schatzmeisters überfallen und entkommt mit Not dieser Gefahr.

„Den folgenden Morgen machte ich sogleich den Anfang mit dem großen Salzfasse und ließ, sowohl an diesem als an andern Werken, mit großer Sorgfalt fortarbeiten. Ich hatte viele Gesellen angenommen, Bildhauer und Goldschmiede; es waren Italiener, Franzosen und Deutsche. Manchmal war eine große Menge beisammen, wenn ich sie gut und tauglich fand; doch ich machte jeglichen Tag mit ihnen eine Veränderung, weil ich nur die besten behielt; diese trieb ich lebhaft an, besonders durch mein Beispiel, denn ich hatte eine stärkere Natur als sie. Da wollten einige, von der großen Anstrengung ermüdet, sich durch vieles Essen und Trinken wieder herstellen; besonders verschiedene Deutsche, welches die besten Arbeiter waren, zeigten den größten Eifer, mir nachzuahmen; allein sie konnten die Arbeit nicht ertragen, so daß sie ihren Fleiß mit dem Leben bezahlen mußten.

Indessen hatte ich die Stunden zu meinen Arbeiten eingeteilt und hielt mich besonders an das Salzfaß, an welchem viele Leute arbeiten konnten; eine Bequemlichkeit, die ich nicht beim Jupiter hatte. Jenes war endlich vollkommen fertig, der König war wieder nach Paris gekommen, und ich brachte ihm das geendigte Salzfaß, das ich nach Angabe des Modells mit dem größten Fleiße ausgearbeitet hatte. Das Werk selbst, das man aus meiner Beschreibung schon kennt, hatte ich auf eine Base von schwarzem Ebenholz gesetzt; diese war von gehöriger Stärke und von einem Gurt umgeben, in den ich vier Figuren von Gold ausgeteilt hatte, die mehr als halb erhaben waren; sie stellten die Nacht und den Tag vor, auch die Morgenröte war dabei. Dann waren noch vier andere Figuren von derselben Größe

angebracht, welche die vier Hauptwinde vorstellen, so sauber gearbeitet und emailliert, als man sie nur denken kann. Da ich dieses Werk vor die Augen des Königs brachte, ließ er einen Ausruf der Verwunderung hören und konnte nicht satt werden, das Werk anzusehen. Dann sagte er zu mir, ich möchte es wieder nach Hause tragen, er würde mir zu seiner Zeit befehlen, was ich damit machen solle. So trug ich es zurück, lud einige meiner besten Freunde zusammen, und wir speisten in der größten Lust; das Salzfaß ward in die Mitte des Tisches gesetzt, und wir bedienten uns dessen zuerst."

Cellini durfte mit Recht auf das gelungene Werk stolz sein; in seiner berühmten Abhandlung von der Goldschmiedekunst kommt er (in Kap. XII) noch einmal darauf zu sprechen, mit manchen technischen Einzelheiten. Das von der damaligen Welt als ein Wunderding angestaunte Tafelgerät, vom Meister selbst, wie wir hörten, zuerst nach echtem Künstlerbrauch fröhlich eingeweiht, hatte von da an merkwürdige Schicksale, bunt wie das Leben seines Urhebers selbst. Zunächst im Königlichen Schatz zu Fontainebleau bewahrt, wurde es 1562 mit diesem in den stets unsicherer werdenden Zeiten des Glaubenskampfes in die Pariser Bastille übertragen; ein Vierteljahrhundert nach seinem Entstehen, 1566, war es bereits in dringender Gefahr, dem Schmelztiegel der Münze ausgeliefert zu werden. Nur durch das rasche Eingreifen des damaligen Schatzhüters, des Sieur de Gonnart — dem die Kunstgeschichte dafür ein Erinnerungstäflein schuldig ist — wurde es vor diesem Schicksal gerettet; hervorzuheben ist dabei, daß der Name des Künstlers damals bereits in die Nacht des Vergessens gesunken war — auch schon vorher in dem 1560 angelegten Schatzverzeichnis, obwohl sich in der Aufnahmebehörde der Sieur de Robertet befand, selbst einer der bedeutendsten Kunstsammler des damaligen Frankreich und glücklicher Besitzer eines heute verschollenen Bronzewerkes Michelangelos, des David auf Schloß Bury — und auch verschollen blieb bis in die Zeit Goethes. Es braucht uns das nicht allzusehr wunderzunehmen, auch nicht bei einem so hochgeschätzten und selbst so eifersüchtig auf seinen Ruhm bedachten Künstler des italienischen Cinquecento, obwohl seine Kunst- und Landesgenossen schon seit alter Zeit ihre Sonderart durch Inschriften und ähnliches zu betonen und zu wahren gewohnt waren. Cellini hat sein Werk nicht mit der kleinsten Handwerksmarke bezeichnet; wirklich handelte es sich auch hier um ein Erzeugnis des Handwerks im höheren Sinn, des Kunstgewerbes, — wie man später zu sagen pflegt —, obwohl gerade Cellinis eigenes Leben so deutlich als möglich zeigt, daß man sich in jenen Tagen schon zu jenem wichtigen und verhängnis-

vollen Schritt anschickte, der die „hohe" Kunst von ihrem altangestammten Boden des Handwerks und der Gilde trennen sollte und der in dem so stark literarisch gefärbten Akademiewesen bis an die Schwelle unserer Tage nachgewirkt hat. Strebt doch Cellini selbst heftig über das demütige, ererbte Handwerk hinaus; der Wetteifer mit Michelangelo — der bald in einer bis dahin unerhörten Weise durch Vasari als Gipfel und Abschluß aller Kunstentwicklung überhaupt der Welt verkündet werden soll — wird überall bei ihm sichtbar. Cellini schafft nicht nur in Stein und Erz ansehnliche Werke, sondern strebt auch in seinem engeren Fache nach dem „Kolossalen" und Denkmalhaften, aus einem vorherrschenden Zuge seiner Zeit und Umgebung heraus, der schon einem feinen Kopfe, wie Pietro Aretino, der Väterzeit gegenüber, aufgefallen ist. Von seinen fast überlebensgroßen in Silber getriebenen Bildwerken wird noch die Rede sein.

Zwei Jahre nach dieser glücklichen Errettung schlug dennoch für das nachmals so berühmt gewordene Gerät die Stunde des Abschieds von dem Boden, auf dem es, wenn auch nicht empfangen, so doch geboren worden war. Am 22. Oktober des Jahres 1570 fand in Speyer die Hochzeit des jungen Königs Karl IX. mit Elisabeth von Österreich, der Tochter Kaiser Maximilians II., statt; als Vertreter des Bräutigams war der Oheim der Kaisertochter, Erzherzog Ferdinand von Tirol, bestallt; der junge Herrscher zeigte seine Erkenntlichkeit durch Widmung eines im wahrsten Sinne königlichen Geschenks. Es war Cellinis Saliera, zusammen mit einem kostbaren Pokal französischen Ursprungs, einer herrlichen Kanne aus Onyx und einer Kristallschale; der nunmehrige glückliche Besitzer reihte diese Kostbarkeiten sogleich in sein damals schon in Bildung begriffenes Museum auf Schloß Ambras bei Innsbruck ein, wo sie ein berühmter Franzose, Michel de Montaigne, vielleicht schon auf seiner Durchreise nach Italien (1580) zu Gesicht bekommen haben mag. Der venezianische Gesandte Michiel hebt in dem Bericht, den er aus Speyer an seinen Dogen richtete, die Kostbarkeit dieser Geschenke mit Recht hervor — und in Venedig verstand man sich auf derlei Dinge.

Ambras fiel nach dem Tode seines kunstsinnigen Begründers in eine Art Dornröschenschlaf; 1806 wurde die berühmte Sammlung vor der Beutegier der Napoleonischen Heere nach Wien gerettet und feierte als „Ambraser Sammlung" im Unteren Belvedere ihre Auferstehung, nachdem sie lange Zeit für Europa ziemlich verschollen gewesen war. Schon 1796 hatte Goethe in Schillers „Horen" Bruchstücke einer Cellini-Übersetzung veröffentlicht; diese erschien 1803 als Buch bei Cotta, nachdem schon 1798 einer der berüchtigten

Wiener Nachdrucke vorausgegangen war. Aber erst mehr als ein Jahrzehnt später konnte Goethe (der, wie man weiß, Wien selbst niemals gesehen hat) in den Anmerkungen zum Cellini verkündigen, daß die Saliera, nach Mitteilungen eines reisenden Kunstfreundes, sich wohlbehalten im Wiener Belvedere befinde; das Werk wurde nach so langer Zeit wieder mit seinem Urheber verbunden und damit das Tor zu seinem nunmehr neu erstrahlenden Ruhm geöffnet; noch der Geschichtschreiber der italienischen Bildhauerkunst, Graf Cicognara, hatte in der ersten Ausgabe seines großen Werkes (1813) den Verlust aller von Franz I. bestellten Goldarbeiten unter heftigen Worten beklagt. Es wäre aber unrecht, des bescheidenen, vielverdienten Mannes zu vergessen, der noch am Schlusse des 18. Jahrhunderts das in den älteren Verzeichnissen durchaus namenlose Kunstwerk seinem Urheber zuerst wieder zurückgegeben hat und damit die Grundlage zu Goethes Hinweis schuf, des Ambraser Schloßhauptmanns Johann Primisser. In seinem musterhaft genauen (handschriftlichen) Inventar von 1788 bestimmte er schon die Saliera als Werk Cellinis (in seiner zu Innsbruck 1777 gedruckten kurzen Übersicht ist sie noch namenlos). In der ersten Beschreibung der nunmehrigen Wiener „Ambraser Sammlung" (Wien 1819) hat Alois Primisser das Erbe des Vaters übernommen; er weist auch auf Goethes Übertragung hin. Seitdem ist das Werk des Florentiners, ein geistiges Besitztum der europäischen Welt, mit immer größerem Anteil bedacht und besprochen worden. Vom Ende des 19. Jahrhunderts an bildet es endlich eine Hauptzierde der großen Schöpfung Francisco-Josephinischer Zeit, jenes kunsthistorischen Museums, das zu dem Dutzend der ersten Sammlungen der Welt gehört.

Sind diese äußeren Geschehnisse an sich eindrucksvoll genug, so ist es doch selbstverständlich das Werk selbst, das, was der Künstler gewollt und was er erreicht hat, um das es sich einzig und allein in Wirklichkeit handeln kann. Welchen Wert Cellini selbst seiner Schöpfung beigemessen hat, erkennen wir ja aus den wiederholten Beschreibungen, die er seiner „Saliera" widmet, wobei es wenig verschlägt, daß sich ihm, in zeitlicher Ferne seines Alters in die Feder diktierend, manche Einzelheit getrübt oder verwischt hat. Hat er doch sein Werk kaum jemals wieder zu Gesicht bekommen; er starb im gleichen Jahre, als es aus Frankreich nach Tirol wanderte. Jedenfalls liegt einer der ganz wenigen Fälle vor, in denen ein Künstler älterer Zeit so ausführlich und genau über ein Werk seiner Hand berichtet.

Cellini ist zunächst rein handwerklich beteiligt; in diesem Sinne zieht er sein Salzfaß auch heran, als Musterbeispiel jener Handweise, die er „Arbeit

im Kleinen" („minuteria", im Gegensatz zu „grosseria") nennt, und zwar gerade an einer bedeutenden Stelle seiner großen Abhandlung von der Goldschmiedekunst, der wertvollsten, die in diesem Fache auf uns gekommen ist. Das Meisterliche der Ausführung — mag er in seinem unbezähmbaren Selbstgefühl auch noch so stark aufgetragen haben — hat in seiner Zeit und Umgebung stärkstes Aufsehen erregt, mit Recht, denn die Arbeit an sich ist untadelig; er erzählt auch, wie er seine Gesellen — unter denen er die Deutschen besonders lobt — zur rücksichtslosen Anspannung aller Kräfte bewog. Freilich erscheint uns die starke Verwendung von Lackfarben (jetzt zum Teil abgesprungen) in allem kleinen Beiwerk, des sogenannten „kalten" Schmelzes — neben sparsam angebrachtem echtem — heute als wenig gewählt und etwas störend; allein dieses Ersatzmittel ist zu seiner Zeit durchaus gang und gäbe, und wurde in einem Maße verwendet, die unserer Zeit mit ihrer Forderung nach Echtheit des Stoffes fast unverständlich geworden ist. (Wie unbefangen da namentlich die Zeit Cellinis verfährt, ersieht man aus der wundervollen, ganz mit Lackfarbe überzogenen Silberbüste Philipps II. im Wiener Museum, deren „edler" Stoff völlig unter der meisterhaft naturwahren Bemalung verschwindet.)

Die Saliera ist in der von ihrem Urheber selbst geschilderten Weise durch behutsames Hämmern und Treiben aus freier Hand — ohne Hilfe des sonst viel gebrauchten Erzmodells als Unterlage — hergestellt; und die Treffsicherheit dieser Hand ist allerdings erstaunlich zu nennen, eine rechte Probe dieser Zeit des „Virtuosentums"; Name wie Sache entstehen ja gerade damals. An sich liegt freilich nichts durchaus Neues vor; schon das voraufgehende Jahrhundert hatte, im Norden wie im Süden, verwickelte Aufgaben solcher Art gestellt und gelöst, und gerade der französischen Goldschmiedekunst war darin Außerordentliches gelungen. Es sei nur an das berühmte, allen Stürmen — sehr zum Unterschied von seiner eigentlichen Heimat — glücklich entronnene „Goldene Rössel" erinnert, das der Wallfahrtsort Alt-Ötting noch heute bewahrt, und das ein von der Königin Isabeau von Bayern für ihren Gemahl Karl VI. von Frankreich bestelltes Werk (vor 1404) ist. Aber auch das ältere florentinische Goldschmiedehandwerk, seit jeher Nährmutter aller möglichen Fertigkeiten und Schule der großen Künstler, nicht zuletzt der Maler, hat Werke solcher Art hervorgebracht, aus denen freilich das südlich-antike Streben nach einer gewissen Denkmalhaftigkeit — zum Unterschied von jenen nördlichen Arbeiten — deutlich hervorleuchtet. Es genügt, an die großen Silberaltäre zu erinnern, vor allem an die Freistatue

des Täufers von Donatellos Mitarbeiter Michelozzo, am Silberaltar in der Bauhütte des Florentiner Doms. Auch in Cellinis eigener Zeit haben vor allem die deutschen Goldschmiede höchst umfangreiche und künstliche Arbeiten hervorgebracht, wie des berühmten Nürnbergers Wenzel Jamnitzer leider größtenteils verlorene und nur mehr literarisch überlieferte Tischgeräte, „Lustbrunnen" und ähnliches. Freilich folgen sie einem anderen Triebe, der rein nordländischen Freude am Einzelnen, auch im mächtigsten Aufbau, als jene Werke des Südens.

Benvenutos Salzfaß wächst aber ebenfalls vollkommen aus dem Prunk alter Tischsitte heraus; solche „Tafelaufsätze" gehören neben Pokalen, Kannen und Waschbecken längst schon zum Bestande spätgotischer Kunstfertigkeit; auch hier führt die „Renaissance", im Süden so gut wie im Norden, alte Gedanken nach ihrer Art weiter.

Wollen wir das Salzfaß Cellinis als Kunstschöpfung würdigen, so müssen wir zu scheiden trachten, was von außen und innen kommt, was der Zeit und ihrem Geschmack, was dem Künstler selbst wesentlich angehört, obgleich beides ineinandergreift wie Räder eines Uhrwerks. Vor allem ist hiebei nicht zu vergessen, daß Cellini einer der frühesten Vertreter einer Kunstrichtung ist, die man mit einem sehr alten italienischen Namen als „Manierismus" bezeichnet. Wir beginnen ihr heute, nach langem Verkennen und Tadeln, wieder gerecht zu werden, nicht ohne daß der (stets und zu allen Zeiten wirksame, nur häufig unbewußte) Einfluß des eigenen Kunstschaffens auf die nur eingebildetermaßen gänzlich „voraussetzungslose" Forschung merklich würde. Namentlich von älteren Beurteilern ist die Saliera heftig gescholten worden, und wird auch jetzt noch häufig als eine gezwungene, frostige, unlebendige Schöpfung angesehen, obwohl man vermuten möchte, daß der Mann, der als Schriftsteller aus reiner Naturanlage heraus eine solche Höhe erreichte, der an Plastik der Schilderung und Kraft der Phantasie — Goethe hat schon fein das „Goldschmiedehafte" in ihr angemerkt — seinesgleichen sucht, daß dieser Mann in seinem eigentlich angestammten, redlich erworbenen Handwerk unmöglich ohne Bedeutung und Sonderart gewesen sein kann.

Die Bezeichnung „Manierismus" ist, wie gesagt, sehr alt; sie taucht schon im Italien des 17. Jahrhunderts, als Gegensatz zum „Naturalismus" auf. Während man das Merkmal des letzteren in dem bewußten Festhalten am natürlichen Vorbild, auch nach der Seite des Häßlichen und Widerwärtigen, fand, sah man in dem ersteren ein Streben anderer Art: die

lebendige Form nach innewohnenden ästhetischen Zielen zu meistern, ein freies Schalten mit dem Erfahrungsschatze, den die großen Meister der „Blütezeit" angesammelt hatten, die völlige Beherrschung, aber auch Überwindung des Handwerklichen, als Virtuosentum. Daß es dabei nicht ohne starke Entlehnungen, „Zitate", abging, liegt auf der Hand und hat die „Manieristen" dem späteren Geschmack verdächtig und widerwärtig gemacht, nicht immer ganz mit Unrecht. Michelangelo ist ihr Abgott und Dämon; einer der hervorragendsten unter ihnen, der große Geschichtschreiber der neueren Kunst, Vasari, hat seine Apotheose, wenigstens für sein Jahrhundert, in wirksamer Form ausgesprochen. Hier fanden sie das große Beispiel, wie lebende und tote Form rücksichtslos geistiger Bedeutung untergeordnet, gebrochen und — umgebildet — einer ungeheuren Willenskraft dienstbar gemacht wurden; das hat auf die Künstler wie ein Rauschtrank gewirkt und sie häufig ihrer eigenen Art derart entfremdet, daß sie als „Epigonen" erscheinen. Dieses Streben, die natürliche Form unter bestimmte Gesetze des Ausdrucks zu zwingen, führt in auffälligerer Weise als vorher zu einer der Großväterzeit des „Quattrocento" mit ihrer naiven Entdeckerfreude an der Natur geradezu entgegengesetzten Lehre, die später vom Barock ausgebaut wurde: die Kunst sei nicht eine Schülerin, sondern die Lehrmeisterin der Natur, die von ihr erst gebändigt und „gereinigt" werden müsse. Es führt auch dazu, den „sinnreichen" Inhalt noch stärker und vor allem bewußter als vorher zu unterstreichen, so daß sich nach beiden Zielen hin ein merkwürdiger Rücklauf zu den Anschauungen des „gotischen" Mittelalters ergibt, in den das folgende „Barock" — schon in diesem seinem ursprünglichen Schmähnamen ein reines Gegenstück zum „Gotischen" — noch kräftiger einlenkt. Freilich, ein Abgrund klafft hier dennoch; wie schon erwähnt, löst sich diese Virtuosenkunst, lehrhaft und gesellschaftlich, aus den Banden des alten Handwerks, der Gilde; „hohe" und „niedere", „reine" und „angewandte" Kunst, „Kunst" und „Kunstgewerbe" scheiden sich von da an strenge, und die Spuren dieses Kampfes tragen auch dazu bei, dieser unruhigen Zeit des Übergangs mitunter — für unsere Anschauung — ein unangenehm halbschlächtiges Wesen zu verleihen.

Das wird besonders bei Cellini deutlich; er, von Hause aus Goldschmied und, was nicht zu vergessen ist, auch einer der besten Medaillenmeister und Münzstempelschneider seines Zeitalters, mußte diesen Zwiespalt besonders stark empfinden; der feurige Mann strebt daher allenthalben über sein ihm zu eng gewordenes Handwerk hinaus nach hochgesteckten Zielen. Gerade

seine Selbstschilderung bezeugt, wie er sich immer, bewußt und unbewußt, an einem Michelangelo mißt; als einmal der alte Meister seine Werkstätte besucht und eine von Cellinis Medaillen mit einem bedeutenden Worte lobt, hinterläßt das gerade einen Stachel in seiner Seele. Denn Michelangelo hatte mit einem sehr bezeichnenden toskanischen Schulausdruck gesagt, die „schöne Zeichnung" (bel disegno) dieser Werklein sei derart, daß sie, im Großen ausgeführt, die Welt in Erstaunen setzen müßte — und darauf kam es ja dem „Virtuosen" an. Cellini strebt von da an noch mehr nach diesem „Großen", das schon von seiner Zeit, und dann noch mehr vom Barock, auch unmittelbar in das räumliche Dasein gesetzt wurde. Seine fast überlebensgroßen Silberstatuen antiker Gottheiten, von denen nur der Jupiter für Franz I. ausgeführt wurde, sind ein sprechendes Zeugnis dafür. Dergleichen ist nun auch an seiner Saliera sehr merklich. Die Gestalten der beiden Verkörperungen von Erde und Meer, in antiker Göttergestalt als Tellus und Neptun gebildet und hier als Spender der beiden für den Tisch der Menschen wichtigsten Gewürze erscheinend, wachsen mächtig und bedeutungsvoll über das kleine, unruhige, in jedem Sinne bunte Beiwerk hinaus; sie bestimmen in ihrem ebenmäßigen Goldglanz den ersten und wesentlichen Eindruck des Ganzen. Das menschliche Gewächs erscheint, in beiden Geschlechtern, zu idealer Höhe, über alles zeitliche und wirkliche Dasein erhoben, fern von allem zufälligen Modell, in vollkommener Nacktheit, als Apotheose des „Aktes", hier männliche Kraft, dort weibliche Anmut, aber beides in völligem Gleichmaß, gereinigte und erhöhte Natur, als etwas, das dem Norden diese italienische „Renaissance" doch immer in ihrer Kühle und Glätte fremd, ja unverständlich gemacht hat, höchstens frostiger Nachahmung zugänglich war. Es ist das „klassische" Erbteil dieses Volkes, das sich stets mit ältester Vergangenheit, über „barbarisches" Mittelalter hinweg, eins gefühlt hat und mit viel größerem Recht als jedes andere von sich behaupten kann, eine „lateinische" Nation zu sein. Cellini sagt uns selbst, daß er die Erde so schön als möglich (bella e graziata) bilden wollte; es sind dies Begriffe, die in der von Italien ausgehenden modernen Kunstlehre ihre große Rolle zu spielen beginnen. Das Schönheitsbild, das dieser Zeit vorschwebte, erscheint auch deutlich ausgeprägt besonders in dem untadeligen Körper der Frauengestalt, mit seinen langgestreckten Verhältnissen, mit dem völlig ebenmäßigen und dadurch etwas maskenhaft berührenden Kopf, den eine künstliche Frisur krönt. In Fontainebleau traf Cellini mit dem Maler aus Bologna zusammen, der Correggios Grazie nach Frankreich brachte und damit

die französische, ohnehin wahlverwandte Kunst auf lange hinaus beeinflußte, mit jenem Primaticcio, der sich freilich als ein sehr unbequemer Nebenbuhler erwies. Dieser „Bologna", wie ihn Cellini nennt, erinnert uns an einen andern des gleichen Namens, dessen Heimat freilich das flandrische Städtchen Douay war, an jenen Giovanni Bologna, der ganz in Italien einwurzelte und das Haupt der letzten großen Bildnerschule in Florenz wurde; in ihm ist jenes bei Cellini so sichtbare Streben nach der schönen Form zur größten Vollkommenheit geführt und für ganz Europa vorbildlich geworden. Cellinis Neptun vervollständigt dieses Streben nach der anderen, männlichen Seite hin; die Muskulatur dieses Körpers ist mit vollendeter Meisterschaft gegeben, und man merkt, welche Summe von Erfahrungen hier ganze Künstlerfolgen in wissenschaftlichem Eifer angesammelt hatten, etwas, das der Norden abermals in dieser Weise niemals gekannt hat.

Diese beiden Figuren erheben sich nun wie ein strahlender Zwiegesang über einer murmelnden Begleitung, über das Gewimmel des Kleinwerks, das ihre Unterlage füllt. Nur die Meerrosse des Neptun treten bedeutender hervor, sie sind aber auch antiker Herkunft, nicht nur in ihrer kühnen Abenteuerbildung, sondern vor allem in den Köpfen, die gleichsam die Idee des Pferdes ausdrücken; es ist das keineswegs eine bloße Redeblume, denn die „Idee", das Urbild, dem alle wahre und echte Kunst nachleben soll, steht tatsächlich im Mittelpunkt der Kunstlehre dieser und der folgenden Zeit. Unter den großen Figuren schwillt aber das Getümmel der Bewohner der Erde und des Meeres, von Blumen und Früchten aller Art; auffällig ist besonders beim Löwen, aber auch bei den Fischen, daß, recht im Sinne dieses „Manierismus", auf Wahrheit im Sinne der Naturalisten gar kein Anspruch erhoben ist; sie sind nicht vom lebenden Vorbild abgeleitet, sondern wirklich, wie der bezeichnende italienische Ausdruck besagt, „di maniera" d. h. aus formelgewordener Übung, aus dem Geiste heraus gebildet, der mit der Naturform seinen besonderen Zwecken gemäß schaltet. Besonders gilt dies auch von dem wundersamen Salamander auf seinem Feuerbett, der ein uraltes Erbstück aus der mittelalterlichen Naturgeschichte ist; der phantasiebegabte Knabe Cellini hat in frühester Jugend übrigens ein Abenteuer mit einem solchen Fabeltier erlebt. Hier steht es zugleich als redendes Zeichen des Bestellers Franz I., dessen Lilien und Monogramme übrigens noch an verschiedenen Stellen erscheinen, so auf den Schildchen des kleinen Triumphbogens neben der Tellus, der in Wirklichkeit als Behälter für den Pfeffer dient.

Es ist dies allein schon eine höchst bezeichnende Stilkostbarkeit, ein „concetto" dieser Zeit, die am Künstlichen, ja am Vertrackten so große Freude hat. Man erinnert sich der wackeren Kunsttischler namentlich deutscher Spätrenaissance, die ihre Schränke als Schauseiten antiker Tempel aufbauen, in vitruvianischer Säulenordnung, und Meister darin sind, den eigentlichen Gebrauchszweck des Möbels zu verkleiden und zu verstecken. Das ist freilich eine „Antike" ganz besonderer Art, von der sich der alte römische Lehrmeister nichts hatte träumen lassen; damals beginnen schon jene großen, für ganz Europa vorbildlichen und einflußreichen Lehrbücher, deren ältestes, das des Serlio, schon in Cellinis Zeit und eben am Hofe von Fontainebleau vollendet wurde. Die Formen dieser sonderlichen Antike erscheinen auch hier; ein Versatzstück, das von Michelangelo herkommend, dann Gemeingut der großen italienischen Denkmalkunst wird, fällt uns schon hier auf: die kleinen gefesselten Figürchen an den Ecken, „prigioni" (Gefangene) nach italienischem Sprachgebrauch, letzten Endes aus antiken Triumphwesen herstammend. Auf dem Deckel dieser monumentalen Pfefferbüchse lagert dann eine — zugleich als Handhabe dienende — nackte Frauenfigur, der eine bestimmte Bedeutung kaum zuzuschreiben ist. Die menschliche Gestalt erscheint hier als reine Zierform ganz im Geiste eines Michelangelo. Sie ist auch ein unmittelbares „Zitat" aus seinem Werk, nichts anderes als die berühmte „Aurora" von den Medizeergräbern in S. Lorenzo, die mit ihren Genossen, den übrigen Tageszeiten, in zahllosen kleinen Nachbildungen — als Vorbilder — durch die Künstlerwerkstätten verstreut waren. Diese Entlehnungen setzen sich auch an dem Sockel des Salzfasses fort. In dem beziehungsreichen Schmuck, der hier angebracht ist, finden wir neben Geräten, die in sinnreicher Zusammenstellung Ackerbau, Krieg, Schiffahrt usw. andeuten, mit den vier Winden, die aus vollen Backen blasen, auch noch die vier Tageszeiten selbst, unter denen der „Tag" und der „Abend" wieder „Zitate" aus S. Lorenzo sind.

Neben Neptun befinden sich als Salzbehälter ein Schiff. Es ist überaus bezeichnend, wie dessen Zweckform dem erfindungsreichen Künstler gerade nur als Ausgangspunkt dient, und wie die tierische Form überall in freies Zierwesen übergeht, in jene „Groteske", die in der Goldschmiedekunst damaliger Zeit eine so große Rolle spielt und auch den Norden nachhaltig beeinflußt hat. Michelangelos eigentümlicher „Sezessionsstil" — man gestatte uns dieses verwegene Wort —, wie er sich an seinen Bauten in Florenz, den Entwürfen für römische Tore usw. offenbart, steht auch hier im Hintergrund.

Ganz entsprechend der Zeit, die am Hieroglyphenwesen eine oft kindliche Freude hatte, die sinnreiche „Erfindung" — capricciosa invenzione nennen's die Italiener — über alles schätzte, ist hier sehr viel in das Werkchen „hineingeheimnißt"; abermals im Grunde ein Erbteil vom Mittelalter her, das sich immer schärfer und eigentümlicher ausprägt, „der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit" nehmend, wie noch Goethe mit einer bewußten oder unbewußten Umschreibung eines Dante-Verses gesagt hat. Wir haben es aus Cellinis eigenem Munde, daß Literaten an dem ersten Gedanken zu seinem Salzfaß beteiligt waren, sie stellen dem Künstler die Aufgabe; es ist aber auch unterhaltend und lehrreich, wie er sich, mit einer Vorausnahme des Goetheschen „Bilde, Künstler, rede nicht", diese Ansprüche vom Leibe zu halten weiß. An bedeutenden Sinnbildern fehlt es in dem ausgeführten Werk wahrhaftig nicht, und der Künstler ist dem Geschmack seiner Zeit sehr weit entgegengekommen. Schon die Gebärde der „nährenden" Erde, wie die des „laut aufrauschenden" Meeres zählen hierher. Ein besonders künstlichen Zug hebt Cellini selbst mit besonderem Nachdruck hervor: die Kreuzung der Beine beider Figuren soll das Ineinandergreifen von Meer und Land versinnbildlichen; an sich ein recht frostiger und gezwungener Gedanke, der übrigens in der Form selbst kaum mitspricht und lediglich von außen hereingetragen ist wohl aber der so stark mit Begriffen, den „concetti", spielenden Dichtung seiner Zeit entspricht. Es ist bekannt, wie sich dieses barocke Wesen im „gezierten Stil" der weiteren Entwicklung Gesamteuropas mächtig erweist, und wie deutlich es noch bei einem Shakespeare ist.

Aber das sind alles Strömungen, die gerade nur die Oberfläche kräuseln und mit dem Kunstwerk selbst als solchem nur rein äußerlich zu tun haben Fragen wir nun endlich, wo die künstlerische Persönlichkeit selbst steckt, wo sie am stärksten sich ausdrückt, so ist freilich gerade bei einem Künstler des „Manierismus" die Antwort nicht ganz leicht, da das Eigene, Persönliche bei ihm recht schwer aus dem Gesamtbild seiner Zeit herauszuschälen ist.

Wir haben schon früher gesagt, daß ein bedeutender Teil des künstlerischen Wertes im Handwerk, im untadeligen und meisterlichen Handwerk liegt; was er konnte, hat der Goldschmied Cellini wie kein zweiter durch Tat und Lehre bewiesen. Meisterhaft ist die Treibarbeit aus freier Hand, die keine Spur von Hemmung oder Rückständen aufweist, meisterhaft die Modellierung der nackten Körper, die Behandlung der lebendig atmenden Oberfläche, die sich fast noch mehr als dem Auge der „sehenden Hand" erschließt. Die Schöpferkraft wird hier wirklich nach einem anderen Wort

Goethes „in den Fingerspitzen" bildend. Vollendete Kunst liegt auch in der Art, wie die beiden nackten Körper, in reinem Goldton leuchtend, sich über das bunte Kleinwerk hinausheben. Künstlerisch erwogen ist das Linienspiel ihres Umrisses, das die Form des ganzen Gerätes bestimmt, als eigenstes Eigentum des Künstlers selbst; überall wird das Streben nach der „hohen Kunst" deutlich, ein dem Südländer im Blute liegender Zug nach dem Denkmalhaften, nach dem Überwiegen des Menschenkörpers, in dessen ebenmäßigem Bau aller Ausdruck liegt, über die Zierform. Ein deutscher Goldschmied hätte die Aufgabe gewiß ganz anders gelöst, nicht das Menschengewächs über diese Zierform so deutlich hinausgehoben, wäre eher umgekehrt verfahren. Nicht umsonst hatten sich die künstlerischen Vorfahren Cellinis seit langer Zeit um Dinge wie Proportion und Anatomie bemüht, Dinge, die dem Norden noch lange unverständlich und fern geblieben sind. Südlicher Art, aber zugleich dem persönlichsten Empfinden des Künstlers entspringend, ist endlich der Linienrhythmus des Ganzen; am auffälligsten in der Gestalt der Erde, deren starkes Rückwärtslehnen wiederholt als unnatürlich und unbegründet getadelt worden ist. Es ist auch wirklich nicht „natürlich", sondern „künstlich", wenn man will, „kunstgemäß", jedenfalls dem, was diese Zeit und vor allem dieser Künstler ausdrücken wollte, ganz angemessen. Eine gewisse Haltung der Gesamterscheinung, das Ausladen des ganzen Geräts nach oben, nicht in Zierformen, sondern in der menschlichen Figur, die hier ihre Stelle vertritt, ist beabsichtigt. Wieder löst sich die Gestalt Michelangelos, als des „Dämons" italienischer Kunst, aus dem Schatten; er hat zuerst das große Beispiel der Unterordnung, ja Vergewaltigung menschlicher Bildung, körperlichen Gleichgewichts unter und durch den Ausdruck gegeben. Aus seinem Kreise stammt schließlich auch der merkwürdige Gedanke der „Schönheitslinie", der „linea serpentinata" in Schlangen- oder Flammenform, der lange nachgewirkt hat und abermals wie ein Rücklauf nach jenem „gotischen" Mittelalter erscheint, mit dem die „Renaissance" gerade in ihrer späteren Entwicklung durch so viele Fäden verknüpft ist. Jedenfalls hat aber Benvenuto Cellini mit seinem Salzfaß ein Werk geschaffen, in dem das, was seine Zeit und er selbst angestrebt und erreicht hat, vollkommen, in Handwerk wie in Kunst, zum Ausdruck gelangt ist. Wie sagt doch Goethe, mit dem wir hier am angemessensten schließen, in einem Altersbriefe? „Es ist nichts schwerer als ein Individuum zu schildern, welches Verdienste in sich hegt, die dem Allgemeinen angehören." ‹1921›

Eine Frauenbüste der italienischen Frührenaissance

Die Frauenbüste, von der hier die Rede sein soll, ist nach übereinstimmendem Urteil eines der anmutigsten und anziehendsten Werke italienischer Frührenaissance, das sich diesseits der Alpen befindet, und eine Zierde des vormaligen Wiener Hofmuseums; kaum daß ihr die durch Bodes unermüdliche Tätigkeit geschaffene und um so viel reichere Berliner Sammlung etwas in seiner besonderen Art Gleichwertiges entgegensetzen kann. Auch sie gehört zum alten Kunstbesitz des vornehmsten Sammlergeschlechtes der Welt; schon 1659 taucht sie in der damals schon in aller Welt berühmten, zumeist in den Niederlanden zusammengebrachten Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm auf, freilich unter einer seltsamen Bezeichnung. Denn es kann keinem Zweifel unterliegen, daß sie — auch die genau angegebenen Maße bestätigen es — in dem Bildnis einer „englischen Frauen" mit einer gestrickten Goldhaube wiederzuerkennen ist; in diesem Umkreis namentlich hat wohl die Erinnerung an die vielen englischen Frauenbildnisse von Holbeins Zeiten an mit solchem — wenn auch recht verschiedenem — Kopfputz eingewirkt.

Die Büste hat eine zahlreiche Verwandtschaft — vielleicht sogar mehr als im bildlichen Sinne — aufzuweisen; man hat in einer ganzen Anzahl dieser nach Vorwurf und Auffassung durchaus übereinstimmenden Stücke sogar ein und dieselbe Person zu entdecken geglaubt: nämlich die jugendliche Prinzessin von Neapel, Beatrice von Aragon († 1508), als Gemahlin des Humanistenkönigs von Ungarn, Matthias Corvinus, zu einer gewissen Berühmtheit gelangt, die sie aus sich selbst heraus schwerlich erreicht hätte. Eine dieser Büsten — sie befindet sich in Pariser Privatbesitz — ist mit ihrem Namen bezeichnet; gerade deren Gesichtsformen zeigen aber deutlich, daß sie mit den übrigen, vor allem mit der Wiener Büste, nur gewaltsam zusammengebracht werden kann. Im übrigen handelt es sich uns hier nicht um das biographische Wesen einer an sich ziemlich unbedeutenden Persönlichkeit, sondern um ganz andere Dinge.

Was uns hier angeht, ist einzig und allein der Künstler, nicht mehr, aber auch nicht weniger: der Künstler, wie er aus diesem bestimmten Werke zu uns spricht. Kunst ist ja wirklich Sprache, als Ausdruck sowohl wie als

Mitteilung; es fragt sich freilich, ob wir aus der Mundart heraus, die wir heute sprechen, uns immer mit einem Älteren, dessen Satzgefüge und Worte eine ganz andere Färbung haben können, ohne weiteres verständigen können, und ob wir nicht gelegentlich aneinander vorbeireden: eine Erscheinung, die uns in kunstgeschichtlichen Darstellungen auf Schritt und Tritt begegnet.

Mit genialem Blick hat nun zuerst Bode schon vor geraumer Zeit die Persönlichkeit des Urhebers dieser Büste erkannt und umrissen, auf ursprünglich noch ziemlich lückenhaften geschichtlichen Unterlagen, die nach Urbino, Südfrankreich, Süditalien wiesen. Er schloß, daß es sich um einen längst als Medailleur bekannten Bildner dalmatinischer Herkunft handeln müsse, jenen „Schiavone" Francesco, der aus Zara stammte und den Familiennamen Laurana geführt hat; vermutlich einen Verwandten jenes berühmten Baumeisters Luciano Laurana, der den schönen Herzogspalast von Urbino errichtete. Er mag um 1425 geboren sein und ist um die Jahrhundertwende in jener alten Papststadt Avignon gestorben, die als Brennpunkt der italienisch-französischen Kunstbeziehungen längst eine wichtige Rolle innehatte. Außer in Südfrankreich war er aber auch in dem Königreich Neapel und Sizilien tätig; in einer kleinen sizilischen Landstadt (Noto) befindet sich als einziges bezeichnetes Werk seiner Hand eine Madonnenstatue von 1471 datiert, die die urkundliche Bestätigung von Bodes scharfsinnigen Feststellungen in schönster Weise erbracht hat; so vollständig stimmt ihr Kopf mit der Reihe anderer Frauenbüsten in allen möglichen europäischen Sammlungen überein, daß man in ihm ein Geschwisterkind — im eigentlichsten Sinne — von jenen zu sehen versucht ist. Unter ihnen ist die Wiener Büste zweifellos die vornehmste und lebendigste; nicht einmal die viel berühmtere in Berlin, die man lange, auf Vasaris Zeugnis gestützt, für ein Bildnis einer Angehörigen des bekannten Florentiner Geschlechtes der Strozzi und ein Werk des Desiderio von Settignano angesehen hat, reicht ganz an sie hinan.

Das liegt nicht nur in inneren Vorzügen, sondern zum Teil auch schon in ihrer äußeren Erscheinung begründet. Während die Berliner „Marietta" in der üblichen Form der Quattrocentobüste, nach unten geradlinig und weit ausladend abgeschnitten erscheint, auch auf einem reichverzierten Sockel ruht, der durch seine Schwere die Wirkung des Ganzen nicht unerheblich mindert, ist die Wiener Büste ganz anders durchgeführt; sie war mit ihrem eigentümlich im Oval verlaufenden unteren Abschluß zweifellos zur Aufstellung vor einer jener runden Nischen bestimmt, die in jener Zeit als Hintergrund für derlei Büsten beliebt waren. Die Wirkung unseres Stückes beruht außer

auf der überaus zarten Formenbehandlung auf seiner alten Bemalung, die — es ist das bekanntlich eine Seltenheit — hier im ganzen noch wohl erhalten geblieben ist. Der zartgelbliche Ton des (stark geglätteten) Marmors gibt die Grundlage des Fleischtons her, ja man meint zuweilen noch bei besonders guter Beleuchtung eine leise Wangenrötung wahrzunehmen. Augenränder, Lippen, Nasenlöcher erscheinen in feinem Rot, die Augensterne und die hoch und ausdrucksvoll geschwungenen Brauen — übrigens wohl nach damaligem Zeitgebrauch künstlich gezogen — stehen, mit dunkelbrauner Farbe angegeben, in einem reizvollen Gegensatz zu dem goldblonden Haar, das in schwerer Fülle das Oval des Gesichts einrahmt und, wieder einer künstlichen Mode damaliger Zeit folgend, die rein gewölbte Stirn freiläßt. Ein kleines Löchlein in deren Mitte bezeichnet den Ort eines einstens hier angebrachten Schmuckstückchens, etwa einer Perle — schon Dante spricht von der perla in bianca fronte, Par. III, 14 —, die dem Ganzen einen weiteren unsäglichen Reiz verliehen haben mag, wenn wir uns auch darüber nicht täuschen wollen, daß es ein Reiz sehr stofflicher Art war. (Die einst wohl aufgemalte Tragschnur ist verschwunden; die Sache selbst steht uns durch eine Reihe anmutiger Frauenbildnisse dieser Zeit vor Augen. Ein Schmuckstück war übrigens auch auf der Brust der Berliner „Marietta" eingefügt.)

Einen weiteren Reiz der Wiener Büste bildet das nußbraune, mit breiter goldener Borte eingefaßte Netzhäubchen, das den Hinterkopf bedeckt; das Miedergewand, aus dessen Knappheit die jugendlichen Formen sich straff abheben, erscheint heute, nachdem ein häßlicher dicker Ölanstrich entfernt worden ist, mit den Resten seiner alten Musterung (Grünblau mit wagrecht laufenden dunklen Streifen); unter ihm kommt, durch zarte Strichelung stofflich bezeichnet, ein feines Hemd zum Vorschein, dessen breiter Ausschnitt den schönen, von einer Venuslinie bezeichneten Hals und den Ansatz des Busens freiläßt.

Dieser zarten malerischen Gesamthaltung entspricht die Behandlung der körperlichen Form. Die feine Nackenlinie in der Seitenansicht, die Modellierung von Brust, Hals, Wangen, von Kinn und Stirn, die sich nur der „sehenden" Hand völlig erschließt, alle diese Formteile erhalten noch eine besondere Armut durch die eigentümliche — bekanntlich im Leben oft zu beobachtende — Ungleichheit beider Gesichtshälften; das rechte Auge hat andern Schnitt und steht auch etwas höher als das linke, und dasselbe läßt sich an dem rechten Teil der Oberlippe bemerken. Was den Beschauer aber besonders, in einer Weise, über die er sich zunächst schwer Rechenschaft geben

kann, fesselt, ist der ganz seltsame, unter halb gesenkten Lidern der etwas schiefgestellten Augen sich hervorstehlende Blick von oben herab, der nur zum Teile aus der schon erwähnten, damals sehr beliebten, Aufstellung solcher Büsten in beträchtlicher Höhe erklärbar ist. Er verleiht diesem zarten jugendlichen Mädchengesicht einen eigenen Zug von Spröde und Schnippischtun, der im Profil besonders merkbar wird. Diese junge Dame vermag dem aufmerksamen Beschauer gelegentlich recht unbequeme und unangenehme Dinge zu sagen. Abgesehen von diesem Anflug einer „maldicenza", die damals in Florenz ihre feinsten Blüten getrieben hat, wird er sich vielleicht noch auf andere Weise in jene Renaissance zurückversetzt fühlen, deren „ästhetischer Immoralismus" uns Deutschen zuerst durch Heinse nahegebracht worden ist, in jene Zeit, hinter deren aufs höchste verfeinerten Kultur, in leidenschaftlicher Bejahung des Einzelwillens, sich Abgründe auftun, in denen Giftphiolen, Dolche und andere unheimliche Dinge glitzern: alles das, namentlich in der Frühzeit, noch mit einem an die wohlbekannte unschuldige Grausamkeit des Kindesalters erinnernden ungehemmten Ausleben.

Trotz des großen Reizes dieser Büste, der unleugbar vorhanden ist und auch von allen Beschauern empfunden wurde, müssen wir uns doch fragen, ob dieser Reiz wesentlich auf rein künstlerischen Eigenschaften, mithin auf dem Ausdruck eines starken Künstlerwesens beruht; und da ergibt sich manches der Überlegung Werte.

Das Werk Lauranas umfaßt eine auffallend stattliche Zahl von Frauenbüsten — es sind deren bisher etwa acht bekannt — sowie von ganz eigentümlichen, durchaus verwandten Erzeugnissen, den sogenannten „Masken", die bis auf ein Stück (in Berlin, das übrigens die gleiche Herkunft haben dürfte) sich sämtlich in südfranzösischen Ortsmuseen vorfinden. Es sind das seltsame lebensgroße Halbbüsten, die reliefartig bloß Gesicht (ohne Hinterkopf) und halben Hals junger Frauenwesen zeigen, alle im gleichen, mit den Büsten vollständig übereinkommenden, nur leise einzelartig abgewandelten Gepräge und mit demselben eigentümlichen, unter halbgesenkten Lidern hervorbrechenden Blick. Namentlich dieser letzte Umstand hat (zumal bei der jetzt fehlenden Bemalung) dazu verleitet, in ihnen, einem Brauche gemäß, der in der italienischen Kunst dieser Zeit auffällig genug ist, Totenmasken sehen zu wollen; das ist aber gewiß irrig und könnte höchstens bei der schon 1472 gestorbenen (auch antikischerweise als „diva" bezeichneten) Battista Sforza, Herzogin von Urbino, zutreffen, die auch sonst in ihrer reiferen Frauenart aus der Reihe fällt.

Abb. 9 F. Laurana / Frauenbüste Wien

Eine andere Erklärung, die man versucht hat, erscheint weit annehmbarer. Darnach würde es sich um Probestücke handeln, die eine gesuchte und in Mode gekommene Werkstatt gleichsam als Warenmuster ausgeschickt hat; ein Brauch, der nicht vereinzelt dasteht und in der viel jüngern Werkstatt des Giambologna — hier sind es die sogenannten Cavallini, Musterstücke der von den Höfen ganz Europas eifrig gesuchten neuen Reiterbildnisse — auffällig genug hervortritt. Dies führt uns aber zugleich einen Schritt weiter in dem Verständnis der ganzen merkwürdigen und in sich so gleichartigen Gruppe.

Das Frauenbildnis — man denke nur an die früh auftretenden Reihen „schöner Frauen", als Klasse, in den italienischen Medaillen und ähnlichem, bis auf Winterhalters einst berühmte „Schönheitsgalerie" herab — hat einen, fast möchte man sagen angeborenen Zug zum „Typischen", zu der gereinigten und verschönerten Natur, der im Werkstattbrauch des 17. und 18. Jahrhunderts ebenso in der Tat hervortritt, wie er in den Vorschriften der Kunstlehre dieser Zeit fest umschrieben erscheint. Es handelt sich dabei um die Stilisierung bestimmter Einzelheiten, wie der Gesamterscheinung überhaupt, also recht eigentlich um das, was die späteren Italiener das „far di maniera" nannten.

Die heikle Frage nach Wesen und Wert eines Kunstwerkes stellt sich uns hier in den Weg. Laurana ist sicher kein großer Künstler von stark ausgeprägter Eigenart gewesen; seine Alterswerke in Südfrankreich, an denen er freilich plumpen Gesellenhänden einen überaus großen Anteil eingeräumt hat, stehen künstlerisch sehr tief und lassen ihn kaum als mehr denn einen betriebsamen Unternehmer und Zunftmeister erscheinen. Wie sehr die kunstgeschichtliche Forschung Blick und Maß für das Wesentliche verloren hat, zeigt der seltsame Umstand, daß man einem solchen Meister in neuester Zeit gleich zwei dickleibige Monographien — die einem Michelangelo oder Dürer angemessen wären — widmen zu dürfen glaubte. Und doch ist diesem nichts weniger als schöpferisch veranlagten Manne mindestens einmal im Leben ein Werk gelungen, von dem er dann gezehrt hat, wie auch einem sonst schwachen Dichter einmal ein höchster schöpferischer Ausdruck vergönnt sein kann; ist doch aus einem langweilig endlosen Romane Prévosts einzig die unsterbliche Novelle der Manon Lescaut übriggeblieben. Das ist in unserem Falle die Wiener Büste, unter ihren zahlreichen Schwestern die vollkommenste. Aber wir dürfen uns auch hier nicht täuschen, daß, wie schon erwähnt, der äußere stoffliche Reiz in der Bemalung

wie in einer höchst bezeichnenden Einzelheit, dem heute fehlenden Schmuckstück, so stark sich äußernd, den inneren, eigentlichen künstlerischen Wert stark übersteigt, daß der Duft der Umwelt und des Alters dieses Stück für uns leicht auf eine höhere Stufe hebt, als ihm von sich aus zukommt. Man mag in einem viel älteren Werk eine Gleichung finden. Im Pariser Museum steht die höchst merkwürdige Büste einer altiberischen Fürstin oder Priesterin aus Elche; der Gegensatz zwischen ihrem barbarisch reichen Kopfschmuck und dem altertümlich strengen, gleichsam nur in Umrissen geschauten Gesichte drängen den modernen, ganz anders eingestellten Beschauer, namentlich den Künstler, zunächst zu einem ästhetischen Urteil, das alles, was die Seele jenes alten, ganz handwerkmäßig verfahrenden Bildners bewegt haben kann, weit überfliegt. Es ist kein Paradoxon, daß in diesem Falle der moderne Mensch der Künstler ist, nicht der ursprüngliche Verfertiger. So kraß liegt nun der Fall bei dem viel jüngeren und uns um so viel näherstehenden Laurana freilich nicht; aber etwas bleibt doch davon bestehen. Wie Jakob Burckhardt in einer berühmt gewordenen Stelle seines „Cicerone" von Peruginos Frauenköpfen gesagt hat, es müsse in dessen Leben einen göttlichen Augenblick gegeben haben, da ihm zum ersten Male die holdeste Form aufging, die er dann, unendlich abwandelnd, nur selten wieder erreicht habe, so trifft das gleiche auf unsern Künstler zu, der sich freilich mit dem umbrischen Meister nicht entfernt messen kann. Es ist so kennzeichnend als möglich, daß dieser feine Frauentypus auch in seiner Madonna von Noto, seinem einzigen äußerlich beglaubigten Werk, auftaucht. Bei allem Genuß, den uns die anmutige Büste bereitet, dürfen wir doch nicht vergessen, daß es sich hier mehr um das Kunstwerk als Eindruck denn um das handelt, was das Kunstwerk — als Ausdruck, als geformte Sprache einer künstlerisch bedeutenden Persönlichkeit — erst zu einem solchen wirklich und wesentlich zu machen imstande ist. ‹1922›

Fünf italienische Bronzen

Die schönen Erzstatuetten, die im Nachfolgenden vorgeführt werden, sind mit Absicht von einem doppelten Gesichtspunkt her ausgewählt. Sie sind an sich Seltenheiten ersten Ranges, ja einzig dastehende Stücke, schon deshalb, weil sie mit einer einzigen Ausnahme — etwas, das in diesem Bereich, trotz der eifrigen Hingabe, mit der man es erforscht hat, nicht häufig vorkommt — innerlich und äußerlich als Werke ansehnlicher Künstler sicher beglaubigt sind; dann geben sie aber auch ein Bild der unvergleichlichen Wiener Bronzensammlung, unvergleichlich deshalb, weil sie, nicht nur um der künstlerischen und technischen Beschaffenheit ihrer Stücke willen, sondern vor allem ihrer geschichtlichen Herkunft nach die erste, älteste und vornehmste ihrer Art ist. Wie das Wiener Museum — was bis heute wenig gekannt und gewürdigt ist — nicht nur die älteste graphische Sammlung (in den Ambraser Klebebänden des Erzherzogs Ferdinand von Tirol † 1596) besitzt, sondern auch die älteste, eben wieder an einzigen Stücken reichste Sammlung alter Musikinstrumente (deren Grundstock abermals in das 16. Jahrhundert zurückreicht und schon ursprünglich museal angelegt war), so enthält auch die Bronzensammlung Stücke, die sich auf Liebhaberstudios des 16., ja des 15. Jahrhunderts zurückführen lassen; ihrem Gesamtwesen nach ist sie eine Schöpfung des 17. Jahrhunderts, das schon frühe durch bildliche und schriftliche Aufzeichnung (darunter die berühmten Galeriebilder des jüngeren Teniers) festgehaltene Kabinett eines der hervorragendsten fürstlichen Sammler, des Erzherzogs Leopold Wilhelm, Statthalters der Niederlande und des eigentlichen Begründers der berühmten Wiener Galerie.

Ein solches einzig dastehendes Stück ist nun schon der Bellerophon, den Pegasus bändigend, nicht nur seinem äußerst seltenen Vorwurf nach. Auf der Unterseite der Standfläche — also an einem sehr versteckten Orte, und deshalb bis in neueste Zeit übersehen — haben sich sowohl der entwerfende als der ausführende Meister genannt: Expressit me Bertholdus, conflavit Adrianus, ein ganz vereinzelter Fall. Beide sind Florentiner: jener Bertoldo († 1491) nicht nur durch seine äußere Lebensstellung als Kunstwart der mediceischen Antikensammlung sehr bemerkenswert, sondern auch als Künstler erheblich, von seinem Lehrer Donatello zu seinem

Schüler Michelangelo die Brücke schlagend; Adriano, der später auch nach dem deutschen Norden gekommen ist, einer der namhaftesten Gießer seiner Zeit. Nicht weniger merkwürdig als dieses Ursprungszeugnis ist die weitere Geschichte des Stückes. Es läßt sich in einer berühmten oberitalienischen Liebhabersammlung des 16. Jahrhunderts nachweisen, in Casa Capella in Padua. Dort hat es zu Beginn dieses Jahrhunderts ein feiner venezianischer Kunstfreund aus edlem Hause, Marc Anton Michiel, in seinen merkwürdigen, lange namenlos gebliebenen Aufzeichnungen beschrieben, die gerade in den unsäglich reichen Bestand an kleinen Kunstwerken solcher Art in Venedig und seinem Gebiet einen einzig dastehenden Einblick gewähren. Wie unser Stück nach Wien gekommen ist, liegt im Dunkeln; es taucht hier in der Antikensammlung auf, aus der es erst in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hervorgeholt wurde. Auch das ist bezeichnend für dieses ganze Gebiet, das erst vornehmlich durch einen Mann wie Wilhelm v. Bode zugänglich und urbar gemacht worden ist.

Die zweite, etwas jüngere Gruppe des Herkules und Antäus aus der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, ist erst in neuester Zeit dem ausgezeichneten oberitalienischen Künstler, der sie geschaffen hat, zurückgegeben worden; von ihm bewahren merkwürdigerweise gerade die Sammlungen Wiens die meisten und besten Werke. Es ist Pier Jacopo Alari, der sich selbst mit einem vielsagenden Beinamen „L'Antico" nannte — so wie ein anderer Zeitgenosse ähnlicher Richtung sich bis heute unter dem scheinbar gegensätzlichen Decknamen „Il Moderno" verbirgt. In Mantua seßhaft, hat er lange ins 16. Jahrhundert hineingelebt — er starb erst 1528 —, gehört aber seiner Stilweise nach ganz ins Quattrocento. Seinem programmatischen Namen getreu, hat er sich nicht nur in antike Form merkwürdig eingelebt, sondern vor allem auch die damals soviel begehrten kleinen Nachbildungen nach berühmten alten Kunstwerken angefertigt und in seiner Werkstatt vorrätig gehalten. Er stand in Diensten der Markgräfin von Mantua, jener Isabella d'Este, die aus dem berühmten alten Sammlergeschlecht von Ferrara stammt und sich ihr Studio im altersgrauen Schloß von Mantua von den bedeutendsten Künstlern ihrer Zeit ausschmücken ließ. Antico nennt das Werklein in einem Briefe von 1519 mit einer fast selbstverständlichen Naivität die „beste Antike", die er unter seinen Formen besitze; eine in der Sammlergeschichte fast einzig dastehende Sache ist es aber, daß unser Stück — abermals an der Unterseite der Standplatte — die sorgfältig eingeschnittene Besitzermarke der Markgräfin Isabella selber trägt. Nach dem Aussterben des

Abb. 10 Lararium Pompeji

Hauses Gonzaga wurden dessen Kunstschätze im mantuanischen Erbfolgekrieg (1628 bis 1631) geplündert und zerstreut; unser Stück kam, wie vieles andere, vermutlich auf dem Umwege über England, durch die unsagbar reichen Sammlungen des unglücklichen Königs Karl I. (der den mantuanischen Kunstbesitz an sich gebracht hat), in die Hände Erzherzog Leopold Wilhelms in den Niederlanden, der das Freiwerden des fürstlichen Kunstbesitzes nach der englischen Revolution voll auszunützen verstanden hatte, und schließlich nach Wien.

Aus einer hervorragenden alten Sammlung stammt auch unsere dritte Bronze, die Venus mit den silbernen Füßen; sie taucht zuerst im Besitze des berühmten Kardinals Granvella auf, der als Minister Karls V. und Philipps II. (1517 bis 1588) eine so große Rolle gespielt hat und in seiner burgundischen Heimat als Bischof von Besançon gestorben ist. Einen Teil seiner Schätze hat Rudolf II. für seine berühmte Prager Kunstkammer gekauft, die 1648 dann von den Schweden geplündert und entführt wurde. Unser Stück ist in dem Verkaufsangebot von Granvellas Neffen genau beschrieben; der silberne Sockel, auf dem es steht, trägt auch das Beschauzeichen der Stadt Besançon, etwa aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Es hat ohne Zweifel schon damals als antik gegolten; den Schweden ist es jedenfalls entgangen und muß schon früh nach Wien gelangt sein; hier hat es sich, was für dieses Gebiet abermals sehr bezeichnend ist, bis in die allerjüngste Zeit in der Antikensammlung befunden. Ein bestimmter Künstlername läßt sich bis jetzt nicht nennen.

Die zwei letzten Figuren sind inschriftlich beglaubigte Werke des Giovanni Bologna, jenes Niederländers, der, in Italien seßhaft geworden, die florentinische Bronzeplastik ebenso abschließt, wie sie von Ghiberti und Donatello begonnen worden ist. Die eine ist eine Wiederholung im kleinen nach dem berühmten fliegenden Merkur — jetzt in der städtischen Sammlung von Florenz —, die andere, die badende „Venus", erscheint schon in jenen Listen echter Erzeugnisse von Bolognas Hand, die die große Werkstätte des Künstlers einem wenig lautern Wettbewerb gegenüber aufzustellen bemüßigt war. Eine besondere Stellung nehmen sie dadurch ein, daß sie vom Künstler selbst — wie schon sein Freund, der florentinische Kunstschriftsteller Raffael Borghini berichtet — mit besonderer Sorgfalt hergestellt und nach Wien gesendet worden sind, um Kaiser Maximilian II. „seine Hand zu weisen"; dieser, als Kunstfreund nicht weniger bedeutend als seine Brüder Ferdinand von Tirol und Karl von Steiermark, hegte in den sechziger Jahren des

16. Jahrhunderts die Absicht, Bologna, der damals schon die Welt mit seinem Rufe zu erfüllen begonnen hatte, in seine Dienste zu ziehen.

Der Stammbaum aller dieser schönen Bronzen ist demnach ansehnlich genug, eine Art Adelsbrief für die Wiener Sammlung, der sich auch in diesem Betracht eine andere kaum an die Seite zu stellen vermag. Sie stellen des weiteren, gleichsam in einem handlichen Auszug, die etwa zweihundertjährige Geschichte dieses Kunstzweiges dar, in dem Italien, voran Florenz, für ganz Europa einflußreich und vorbildlich geworden ist. Was in den übrigen Ländern, so namentlich in Deutschland (Nürnberg), auf diesem Gebiete geleistet wurde, ist doch eigentlich nur ein Zwischenspiel, das sich mit der großen italienischen Entwicklung nicht vergleichen läßt. Im 17. und 18. Jahrhundert macht sich der Norden überhaupt selbständig; in der Ausstattung des Privathauses weicht das kleine Erzbildwerk ganz andern Stoffen, zuerst dem Elfenbein, in dem die Niederländer die Führung haben, dann dem Porzellan, das von norddeutscher Erde ausgegangen ist.

Die Heimat dieser Kleinplastik in Erz ist also Florenz; es ist auch im Grunde bis zuletzt ihr Vorort geblieben. Dort hatte in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts der Auftrag für ein großes, auf mittelalterlicher Überlieferung fußendes Erzwerk, die (zweite) Tür der Taufkirche, zur Errichtung einer großen Gießerwerkstätte und -schule unter Ghiberti geführt. In ihr hat sich (mit vielen andern berühmt gewordenen Künstlern) der junge Donatello die Sporen verdient. Schon von ihm rührt eine nicht unbeträchtliche Zahl mittlerer Bronzen her, rein weltlichen Vorwurfs und zum Schmucke von Liebhaberstudios bestimmt; allein die große Menge der meist namenlosen kleinen Erzarbeiten setzt erst nach ihm und mit seinen nähern und fernern Nachfolgern ein.

Einen von ihnen kennen wir schon: es ist jener Bertoldo. Daß sich an seiner Bellerophongruppe der Gießer Adriano als Gleichberechtigter nennt, wirft ein helles Licht auf die handwerkliche Seite dieses ganzen Betriebes. Es wird noch schärfer durch den Umstand, daß sich, besonders in Oberitalien, sehr häufig bloß die ausführenden Gießer — oft nicht einmal Künstler in unserm Sinn, sondern Geschütz- und Glockengießer — zu nennen pflegen, nicht aber die eigentlichen schaffenden und entwerfenden Urheber, die das Modell hergaben.

Die Bellerophongruppe aus dem Hause Cappella in Padua — das florentinische Werk in der oberitalienischen Liebhabersammlung ist allein

Abb. 11 Bertoldo / Bellerophon Wien

schon sehr bezeichnend — führt uns sofort in Form und Inhalt dieser ganzen Kleinplastik ein. Der Vorwurf ist ein Gedanke der alten Sage, doch frei erfunden, nicht an ein Vorbild sich anlehnend oder gar es treu wiederholend, vielmehr „antiker Form sich nähernd", ganz im Geiste seiner Ursprungszeit, und im besonderen Bertoldos inneres Verhältnis zu diesen Dingen widerspiegelnd, als des Hüters eines der berühmtesten Antikenschätze damaliger Tage. Er führt damit weiter, was sein Lehrmeister Donatello schon im gleichen Geiste begonnen hatte; in dieselbe Zeit fällt auch die Erweckung der modernen Medaille durch den Maler Pisanello von Verona, trotz allen Anlehnens an die verehrte Antike im Grunde etwas völlig Neues, eine Wiedergeburt nur in dem Sinne, in dem die Italiener selbst diesen Ausdruck ursprünglich und zutreffend gebraucht haben.

Auch die Bronzestatuette erneuert ja eine antike Übung; schon seit altgriechischer Zeit war sie im weitesten Umfang im Gebrauch, und die überall dem Boden entsteigenden kleinen Bildwerke sind bald den Söhnen und Enkeln der Römer und Griechen ein Gegenstand der Aufmerksamkeit, endlich der Nachahmung — in jedem Sinn — geworden. Nur ist das Verhältnis ein anderes; steht die neue Zeit ihnen innerlich frei, nur durch ein Ideal bestimmt, gegenüber, so erweist sich das Altertum auf diesem Gebiet als religiös gebunden. Die ungeheure Mehrzahl dieser kleinen Werke des Altertums nehmen ja ihre Vorwürfe aus dem Kultus, stellen Götterbilder einer noch lebenden Religionsübung dar, sind als Weihegaben gedacht. Auch das Verhältnis des antiken Sammlers zu ihnen — und sie spielen im Schmuck des römischen Hauses namentlich eine große Rolle — ist darum doch ein anderes als das des modernen, so ähnlich es zunächst erscheint; ihr Platz ist vornehmlich das Hausheiligtum, das „Lararium". Das verschüttete Pompeji hat davon sehr hübsche Beispiele bewahrt. Das Sittenbildliche ist auch auf diesem Gebiete schon früh entwickelt worden, herrscht aber keineswegs vor, und selbst in römischer Kaiserzeit, da man bereits eifrig nach kleinen Nachbildungen berühmter älterer Werke fahndete, wird dergleichen gern in die mit den Tempeln verbundenen Kunstsammlungen gestiftet. Ein hübsches Beispiel dafür ist die kleine Bronze auf des jüngeren Plinius Schreibtisch, die er in seinen Briefen mit Anteil beschreibt; obwohl kein Künstlername genannt ist, leidet es keinen Zweifel, daß es sich um eine Nachbildung der berühmten, von seltsamen Sagen umworbenen Pellichosstatue in Korinth, eines Werkes des alten Naturalisten Demetrios von Alopeke gehandelt hat.

Schon der Vorwurf der Bellerophongruppe ist für Italien so bezeichnend als möglich; im gleichzeitigen Norden wäre sie gänzlich unvolkstümlich, ja unverständlich, nur auf Umwegen und einem kleinen Kreise zugänglich. Aber auch für Italien liegt die Sache ähnlich wie auf dem Gebiete der Medaille. Diese ist, wie gesagt, trotz aller Anlehnung an das Vorbild des antiken, jedoch staatlichen, gemünzten und geprägten Geldes, etwas Neues, eine private, rein künstlerische Schöpfung, in der leicht zu handhabenden Gußtechnik hergestellt. Hat sie auch — im Gegensatz zu der immer sozusagen häuslicheren, auch mit der alten Münz- und Stempelschneidekunst mehr zusammenhängenden des Nordens — den Wesenszug des Südens überhaupt, die breitere Öffentlichkeit, so stellt sie doch nicht nur den Fürsten, sondern auch den Gelehrten, den Künstler, ja die schöne Frau, kurz die Berühmtheit dar.

Wie die Medaille gehört nun auch die Kleinbronze wesentlich zum Schmuck, sei es des vornehmen, sei es des bürgerlichen Privathauses. Daher auch das durchaus Private ihrer Einstellung; die religiösen Vorwürfe der eigenen Zeit treten auffallend zurück; dafür erscheinen aber diejenigen einer fernen, jedoch als völkisch empfundenen und verehrten Vergangenheit, freilich längst „profan" geworden, alle jene Bilder antiker Götterlehre und Sage, rein künstlerisch aufgefaßt, daneben auch, freilich in minderem Grade wie einst, Darstellungen des alltäglichen Lebens. Wie sich das Privathaus der italienischen Renaissance mit diesen kleinen Werken geschmückt hat, davon gibt uns nicht nur die Schilderung jener oberitalienischen Sammlungen bei M. A. Michiel — aus deren einer ja unser Bellerophon kommt — sondern auch manches bildliche Zeugnis Auskunft; so vor allem das entzückende Innenbild eines venezianischen Gelehrtenzimmers, in das Carpaccio seinen hl. Hieronymus (jetzt in der Akademie von Venedig) gesetzt hat. Der Platz dieser kleinen, ganz auf künstlerische Wirkung gestellten Kunstwerke sind namentlich die Kamine und Wandborde; von dort konnte man sie bequem in Augenschein nehmen, auch wohl in die Hand nehmen und feinschmeckerisch von allen Seiten betrachten. Neue Aufgaben, an die sich die große Bildnerei nicht nur aus handwerklichen Gründen vorerst nicht wagte, werden hier gestellt und gelöst. Vor allem ist es der nackte Körper — zu dem hier die mythologischen Vorwürfe viel leichter und freier hinführten — der „Akt", an dem diese Zeit mit ihrem Streben nach wissenschaftlicher Begründung der Kunst durch Anatomie, Proportions- und Verkürzungslehre, nach dem gegenständlich „Richtigen" dort, dem gesetzmäßig bestimmten „Schönen" hier, so lebhaften Anteil nahm; die Gewandstatue tritt dagegen weit zurück.

Abb. 12 L'Antico / Herkules und Antäus Wien

So erscheinen auch in Bertoldos Bellerophon die drei Aufgaben, die diese kleine Bronzeplastik sich vor allem stellt: Akt, Gruppe und Darstellung mannigfaltiger Bewegung vereinigt. Der nackte jugendliche Körper ist in bewußten Gegensatz gegen das Pferd — auch einen der wichtigsten Vorwürfe dieser neuen Kunstrichtung — gestellt; die Form des Pferdekörpers an sich ergibt schon die Hauptansicht des Ganzen, von der Seite her; auf sie ist das Stück so gut wie ausschließlich berechnet. Dann prägt sich aber zugleich das Anfängertum dieser ganzen Kunst aus; es ist noch der schichtenweise Aufbau des älteren Stils, der weniger auf eigentlich vollrunde, denn auf Reliefwirkung ausgeht, notwendig auf einen Hintergrund berechnet ist. In der Tat verschmilzt der menschliche Körper hier, bei Vorderansicht der Gruppe, noch ganz reliefartig mit dem Pferdeleib, ist gleichsam in ihn hineingewachsen, löst sich nicht von ihm. Ebenso altertümlich wirkt auch die fehlende organische Verbindung des stark gedehnten Oberkörpers mit dem von der Seite gesehenen, in Schrittstellung nach vorn gerichteten Unterleib.

Das Problem der Gruppe taucht auf, schon in sehr kühner Weise angefaßt, das die große Plastik — man denke etwa an Donatellos Judith auf dem Florentiner Hauptplatz — erst schüchtern und unvollkommen gestellt hatte. Ebenso die Darstellung gewaltsamer Bewegung; in diesem kleinen Maßstab konnte man es wagen, einen Vorwurf zu bringen, der die Kunst seitdem unablässig beschäftigt hat, die Darstellung des steigenden Rosses, mit dem auch der kühne Geist des Lionardo rang — in einem nicht zur Ausführung gelangten Reiterdenkmal für Mailand — das aber erst in den großen, für ganz Europa bis heute vorbildlich gewordenen Schöpfungen eines Giambologna und seiner Schule Wirklichkeit wurde. Aber selbst in unsrem kleinen Werke merkt man noch die handwerkliche Befangenheit; der Körper des Jünglings muß dem auf den Hinterbeinen stehenden Pferde als Stütze dienen.

In jedem Sinne in ein anderes Gebiet führt uns das zweite Stück, die Gruppe des Herkules, der den Antäus erwürgt. Ein oberitalienischer Künstler, jener „Antico", ist ihr Urheber; aber auch er entstammt einem Kreise, der an Donatello anknüpft und von ihm ausgeht. Florenz behauptet seine Stellung als führender Vorort; denn Donatello hatte, zu großen Arbeiten nach Padua berufen, in langjährigem Aufenthalt daselbst eine Gießerschule begründet, auf die Kunst jener Gebiete, auch die Malerei, entscheidende Wirkungen geübt und vor allem Anstoß zu einer einheimischen Bronzewerkstätte gegeben, die namentlich durch Riccio die tätigste und be-

deutendste neben Florenz wurde und ganz Italien mit den Erzeugnissen ihrer schon völlig gewerbsmäßig betriebenen Tätigkeit versorgte.

Auch Antico gehört in diesen Kreis; war doch in Mantua ein von der Kunst Donatellos so nachhaltig beeinflußter Maler wie Mantegna tätig. Bei ihm wiederholt sich, was seinen Florentiner Zeitgenossen Bertoldo in erster Linie beschäftigt: antiker Vorwurf, Akt, Bildung einer Gruppe in heftigster Bewegung. Das Thema selbst, aus der Reihe der Herkulestaten, gehört bis in die spätesten Zeiten zu den Lieblingsstoffen italienischer Bildnerei, die darin ihrem immer mehr sich ausbildenden Hang zum Virtuosen frönte. Doch liegt hier die Sache insofern anders, als Antico nicht mehr wie Bertoldo frei erfindet, sondern in einem Grade, der in seiner Zeit kaum ein Gegenstück hat, die verehrte Antike selbst nachbildet — und zwar schon bewußt gewerbsmäßig — ein Beweis, wie gesucht und einträglich dergleichen schon geworden war. Sein getreu nachgeahmtes (freilich auch ergänztes) Vorbild ist eine Gruppe, die zu den berühmten Antiken des Belvedere im römischen Vatikan gehörte, später jedoch noch Florenz kam, wo sie sich noch — im Palazzo Pitti — befindet. Seine Zeit prägt sich freilich in ihm deutlich aus. Er ist in seinem etwas peinlichen, mitunter kleinlichen Wirklichkeitsstreben noch ein echter Vertreter des Quattrocento; dabei ist er trotzdem — man merkt das zum Beispiel an seiner eigentümlichen Haarbehandlung — zu einem ganz merkwürdigen Stilisieren gelangt, das in seinem trockenen und genauen Kopieren fast an das napoleonische „Empire" erinnert. Es ist auch erwähnenswert, daß einzelne seiner Werke bis in jüngste Vergangenheit als Erzeugnisse dieser Zeit gegolten haben; so rein ist der Gedanke des italienischen „Klassizismus" bereits in ihnen ausgeprägt.

Noch weiter führt uns das folgende Stück, die Venus aus der Sammlung Granvella. Hier liegt freilich keine unmittelbare Nachbildung der Antike vor — in ihren zahllosen Bronzefigürchen findet sich wohl das allgemeine Standmotiv, auch die völlige Nacktheit und besonders die künstlich hochgetürmte Haartracht, nicht aber das besondere Motiv mit Muschelschale und Apfel.

Es hat auch einen andern Hintergrund, der für dieses Gebiet von großer Bedeutung ist. Ein Künstlername haftet nicht an ihm, läßt sich auch bis jetzt nicht aussprechen. Die Füße sind (fast möchte man fragen, absichtlich?) abgebrochen und zusammen mit dem Sockel sehr zierlich in Silber ergänzt; dieser letztere ist, seinem Beschauzeichen nach, als Erzeugnis eines Besançoner Silberschmiedes bezeugt. Dann ist es mit einem künstlichen grünen Anstrich überzogen, der die Erscheinung des echten „Edelrostes" alter, lange

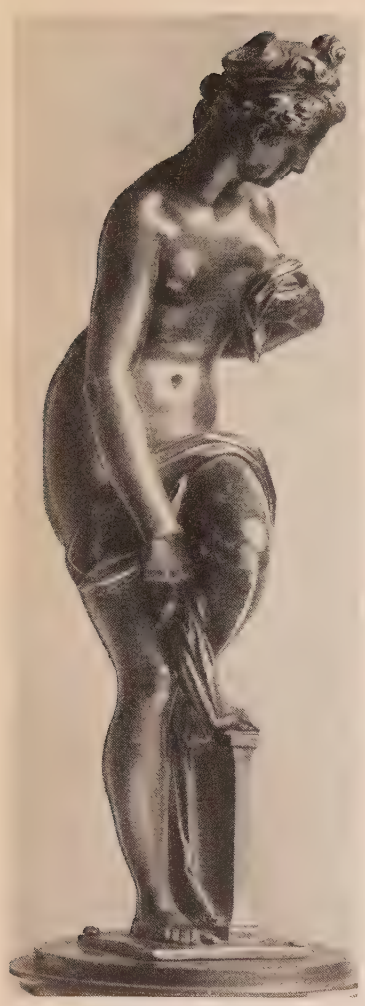


Abb. 13a G. Bologna / Venus
Wien

Abb. 13b Die Granvella-Venus
Wien

in der Erde gelegener Bildwerke nachahmen soll; es entsprach das, wie wir unter anderem auch aus dem Briefwechsel des Kardinals mit dem Bildhauer Leone Leoni aus Arezzo wissen, dem Geschmack der Zeit und des Eigentümers selbst. Als „antik" erscheint das Figürchen auch schon in dem Kaufangebot der Erben an Kaiser Rudolf II., und als Antike wurde es auch bis in die jüngste Zeit in der Wiener Sammlung bewahrt, ja ist von angesehener archäologischer Seite noch als solche veröffentlicht worden. Trotzdem ist es zweifellos „modernen" Ursprungs, zeigt den reifen klassizistischen Stil noch der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und ist wohl von Anfang an als eine der nun immer häufiger werdenden Fälschungen nach der Antike zu betrachten; wie gut es diesen Zweck bis in unsere Zeit hinein erfüllt hat, wurde ja gerade erwähnt. Somit bringt es einen höchst bezeichnenden neuen Zug in dieses ganze Gebiet, nicht mehr Anempfindung, Wiederholung im kleinen, sondern bewußte und gelungene Täuschung, auf eine nach diesen Dingen sehr begierige Sammlerwelt berechnet. Auch entfaltet es sich, leicht in die Hand zu nehmen und von allen Seiten zu betrachten, stilistisch schon frei im Raume; so bildet es auch den natürlichen Übergang zu den beiden letzten Stücken, die diese ganze Entwicklung abschließen und damit auch unserer Betrachtung ihr Ziel setzen.

Es wurde schon gesagt, daß sie (teils voll, teils mit Anfangsbuchstaben) bezeichnete Arbeiten jenes Niederländers Jean de Boulogne (1529 bis 1608) sind, den die Italiener il Bologna nannten und mit Recht als einen der Ihrigen betrachteten. Denn obgleich er der Mundart seiner neuen Heimat nie ganz mächtig wurde und zeitlebens ein lustiges Kauderwelsch sprach und schrieb, so wurde er doch ganz der Erbe der großen florentinischen Bildnerei, in die er sich mit seiner künstlerischen Eigenart völlig eingelebt hat und die er beschließt. Denn er begründet die letzte große Gießerschule Italiens, in demselben Florenz, in dem die erste entstanden ist; sie hat von da aus für ganz Europa gearbeitet und vorbildlich gewirkt, recht eigentlich „international". Es genügt, auf die Reiterdenkmäler hinzuweisen, sowohl die ältern ruhig schreitenden, wie der modernen, technisch endlich errungenen, lebhaft bewegten Art, die sie für die europäischen Höfe, voran Spanien, ausgeführt hat; kleine Modelle wurden gleichsam als Warenmuster in alle Welt gesandt; der kunstgewerbliche Betrieb war hier bis ins einzelne ausgebildet.

Die beiden Statuetten Bolognas — wie schon erwähnt, als Probestücke seines Könnens an Kaiser Max II. gesendet — der Merkur und die Badende, zeigen den Stil dieses Künstlers, im männlichen wie im weiblichen Akt, voll

ausgebildet. Der italienische Klassizismus ist hier, am Vorabende des Barocks, zu jener vollständigen Reife gelangt, die uns oft allzu glatt und kühl, ja leblos anmutet. Der Formgedanke, im Sinne höchster, nicht nur technischer „Virtuosität" bedeutet alles; eine sehr bezeichnende, einwandfrei überlieferte Anekdote zeigt uns, wie wenig sich der Künstler — ähnlich wie später auch Thorwaldsen — bei seiner berühmten, in der Loggia de' Lanzi in Florenz aufgestellten Gruppe des Raubes der Sabinerin um die inhaltliche Bedeutung und Bezeichnung — die von Literaten herrührt — gekümmert hat, sondern wie ihn einzig und allein der rein formale Sinn der bewegten Gruppe anzog. Es ist das Ende der Manieristenzeit, die mit vollen Händen aus dem Born aller früheren Künstlererfahrung schöpft, so daß auch rein handwerklich kein Rest mehr bleibt. Die Aufgaben, die Michelangelo der Bildnerei gestellt hatte und die das kommende „Barocco" in leidenschaftlichem Überschwang durchführte, sind hier mit sicherer und kühler Virtuosenhand angefaßt. Jetzt wird auch die Kleinplastik vollständig ihrem Wesen gerecht, sich ganz frei im Raume zu entwickeln, mit Muße in die Hand genommen und von allen Seiten beschaut zu werden. Es gibt eigentlich keine „Hauptansicht" mehr, der „Kontrapost", fast an künstliche kontrapunktliche Arbeit der neuen Musik erinnernd, die Gegensätzlichkeit in Körperhaltung und Gliedmaßen bestimmt alles und jedes. Das alte, auf diesem Gebiet immer so wichtige Problem der Bewegung ist hier bis zur äußersten Grenze geführt, auch rein handwerklich ganz im Sinne dieses Virtuosentums — Sache und Name gehören dieser Zeit an — ohne Rückstand bewältigt. Dieser Merkur, der von einem Windstoß getragen, auf der Zehenspitze frei im Raume schwebt, erinnert an die große technische Leistung des sprengenden Reiterbildes, das von Bolognas Werkstatt aus in alle Welt gegangen ist. Die Schwierigkeit wird gesucht, um völlig virtuosenhaft, spielend und ohne jede Mühe überwunden zu werden.

Die Werkstätte des Bologna hat auch nach dem Tode des Meisters noch lange ins 17. Jahrhundert hinein fortgearbeitet und ganz Europa mit ihren vielgesuchten und geschätzten Werken in größerem und kleinerem Maßstab versorgt. Aber die Rolle, die die Bronze im Privathause innegehabt hatte, war doch eigentlich zu Ende, im nämlichen Florenz, wo sie einst begonnen hatte. Der prunkvolle Palast des Barocks, später das zierliche Boudoir des Rokoko, verlangten nach andern Reizen, als sie von dem immer doch etwas ernsten und herben Stoff der Bronze, mit seinem fast gänzlichen Verzicht auf farbige Wirkung und mit seiner wesentlichen Einstellung auf die strenge Linienführung des Umrisses geleistet werden konnte. ‹1922›

Abb. 14 G. Bologna / Merkur Wien

Vanitas

Ein deutsches Bildwerk des 15. Jahrhunderts

Seit 1861 besitzen die vormals kaiserlichen Sammlungen in Wien ein schönes Bildwerkchen mäßiger Größe — es ist kaum einen halben Meter hoch — deutscher Herkunft und echt deutschen Gepräges, das durch den verdienten einstigen Vorstand der ehemaligen „Ambraser Sammlung", Eduard von Sacken, hieher gekommen ist, und zwar durch Tausch mit dem alten Chorherrenstift Sankt Florian in Oberösterreich. Sacken wußte aber nicht, daß er damit ein Stück alten habsburgischen Kunstbesitzes zurückgewonnen hatte, denn das Werklein stammt ohne Zweifel aus der Kunstkammer in Graz, in der es zu Ende des 18. Jahrhunderts bereits aufgeführt erscheint. Diese geht aber auf Erzherzog Karl von Steiermark (1540 bis 1590) zurück, den Bruder Kaiser Maximilians II. und des ungleich berühmter gewordenen Sammlers Ferdinand von Tirol (auf Schloß Ambras), den Oheim Rudolfs II. und Erzherzog Albrechts III., der als Statthalter der Niederlande ein Gönner des Rubens war; sie fügt sich also in das leidenschaftlich betriebene Sammlerwesen jener Zeit ein. Unter Maria Theresia wurde sie (1765) aufgelöst und nach Wien übertragen. Manches gute Stück war in ihr enthalten, darunter auch das in Rede stehende, das aber schon damals, wohl von der frommen Herrscherin selbst, nach Sankt Florian gestiftet worden sein dürfte, die es um seines erbaulichen, ja geradezu asketischen Wesens halber für eine Stätte der Weltflucht geeignet halten mochte; dem Geschmack auch des katholischen Barocks war ja dieses Werk eigener Volksvergangenheit längst fremd, ja widerwärtig, allzu „gotisch" geworden.

Wir vermögen das zu begreifen, wenn wir das Werklein näher in Augenschein nehmen. Es ist eine Gruppe dreier völlig nackter Gestalten, eines jungen Paares und einer alten Vettel, mit den Rücken gegeneinandergestellt, derart, daß die zuletzt genannte in jeglichem Sinn die „Kehrseite" der andern bildet. Höchst säuberlich und kunstvoll in Lindenholz geschnitzt, ist sie noch in ihrer alten auf Stuckgrund aufgetragenen Bemalung erhalten, so vollständig und unversehrt, daß es darin nicht leicht ein Gegenstück findet. Das ist ein seltener Glücksfall, zumal wenn man bedenkt, daß selbst das rückwärtsblickende 19. Jahrhundert einem übel aufgefaßten Grundsatz seiner Forderung nach

Stilreinheit gemäß, an dem Vorurteil festhielt, das die welsche „Renaissance" auch dem Norden eingeimpft hatte: alle „hohe" Plastik habe farblos zu sein wie die Statuen der Alten, die ihren Gräbern weiß, unter Einbuße ihrer alten — größeren oder geringeren — Farbentönung entstiegen waren. Ließ sich auch die volkstümliche Bildnerkunst des Barocks, die namentlich in ihren kirchlichen Holzstatuen an reichstem Farbenauftrag festhielt, dadurch nicht beirren, so hat noch das Museal- und Denkmalpflegertum der Romantik die alten Werke häufig rücksichtslos ihrer ursprünglichen Fassung beraubt, ja sich nicht gescheut, sie mit Stein nachäffendem Ölanstrich dick zu überschmieren; gerade Nürnberg bietet besonders traurige Beispiele der Art.

Diese alte Farbigkeit ist hier nun, wie erwähnt, völlig unberührt erhalten geblieben. Der grüne Wiesengrund der Standfläche, die Tönung des Fleisches, das kastanienbraune Gelock, das Wangenrot der Gesichter, alles das ist in feinster Weise wiedergegeben, niemals aufdringlich, trotz größter Annäherung an das Naturvorbild, nicht einmal in der Figur der Alten, die, wie wir noch sehen werden, dieses Wirklichkeitsstreben in fast erschreckendem Maße verkörpert. Diese auffällig gute Erhaltung ist wohl mit einem äußeren Umstand zu verdanken; bis in eine nicht ferne Halbvergangenheit war das Grüpplein nämlich in einem (heute leider verlorenen) Lederbehältnis verwahrt, das durch einen Ausschnitt eine Figur nach der andern erscheinen ließ, etwa wie bei den erbaulichen Figurenzügen der großen Uhrwerke. Es ist das ein kleiner, aber für das Wesen des Ganzen recht bezeichnender Zug.

Wir sagten bereits, daß es sich um eine scharfe Gegenüberstellung eines jungen Paares und eines alten zahnlosen Weibes handelt, durchwegs um „Akte", in der herkömmlichen Malersprache zu reden. Freilich italienischer Art sind diese Akte nicht, sondern selbst unserem heutigen Empfinden noch ziemlich fern. Über den Jungen liegt etwas von der Anmut eines strahlenden Frühlingsmorgens, wie ihn die deutschen Minnesänger so sehr liebten; und etwas jugendlich Herbes zeigt nicht nur ihre Formenbildung, sondern auch ihre leicht befangene Haltung; sie stehen Modell und sind sich dessen schüchtern bewußt; man merkt ihnen an, daß ihre Nacktheit keineswegs so selbstverständlich zur Schau getragen wird wie im Süden, der gleicherweise durch Natur wie lange niemals völlig unterbrochene Überlieferung ganz anders erzogen ist. Auch lebt in diesen Körpern keine Spur südlicher Sinnlichkeit, eher eine verhaltene Keuschheit der Empfindung, die bei diesen an sich nicht unedel gebildeten Körpern mit ihrer schlanken Hagerkeit fast rührend wirkt. Freilich müssen wir die Brille ablegen, die uns seit der Renaissance und selbst heute

noch die Dinge vom antik-welschen Idol aus als „schön" erscheinen läßt. Es ist im Grunde noch ganz das Lieblingsbild der Hochgotik, wie es auch literarisch festgestellt erscheint, das zarte hochbeinige Gewächs, mit den kleinen prallen Brüstlein, das Wolfram von Eschenbach gelegentlich in einem sehr gewagten, aber treffenden Bilde aus ritterlichem Weidmannsbrauch her mit einem auf den Spieß gesteckten Hasen vergleicht! Auch das Wirklichkeitsstreben, das sich seit der reifen Gotik immer stärker entwickelt, ist wieder ganz anderer Art als das des italienischen Südens; mit einer fast peinlichen Gewissenhaftigkeit vertieft sich der Künstler in jede Einzelheit dieser Körper; die Adern, die feinen Fältchen an den Gelenken und der Ansatz dieser letzten selbst, die sonnverbrannten Hautstellen des Jünglings, dort, wo die gewöhnliche Kleidung sie freiläßt, vor allem auch die Runzeln, Leberflecken, der geifernde zahnlose Mund der Alten, ihr spärliches Greisenhaar gegenüber dem wallenden Lockenschmuck der andern, aber auch der durch den Schnürleib hervorgetriebene Bauch des jungen Weibes, alles das ist mit Treue und Liebe gesehen und wiedergegeben, mit einer Treue namentlich, die in der Gestalt der Alten schon nahe an das Nordisch-Fratzenhafte streift, freilich ohne ihm zu verfallen. Alles das aber ist gleichsam eine Summe von Einzelheiten, die gewissenhaft und sauber aufgetragen sind und der noch irgendwie das einigende Band fehlt; dem Künstler mangelt doch die Anschauung alles dessen, was sich die italienischen Kunstgenossen inzwischen erworben hatten, durch unablässiges wissenschaftlich eifervolles Studium des menschlichen Körpers: die Kenntnis seines gesetzmäßigen Aufbaues, seiner Bewegung und Stellung im Raum, durch Anatomie, Proportionslehre und Perspektive, alles das unter dem steten Vor- und Leitbild der als national empfundenen Antike. Hier herrscht noch immer der Naturalismus der Gotik in seiner reifsten, spätesten, häufig schon zur Manier werdenden Form; einer ihrer Erbfehler, der sich aus den eben angeführten Gründen erklärt, ist auch hier noch merkbar. Die Figuren vermögen noch nicht recht zu „stehen", sie ermangeln des sicheren Gleichgewichtes, schweben noch ein wenig, wie einst in den alten Mosaikbildern, auf den Zehenspitzen; sie scheinen eher aneinandergelehnt, als fest auf dem Boden stehend, werden mehr durch die Werkform ihres Holzblockes als durch eigene Leistung zusammengehalten; und man hat das Gefühl, als müßten sie, dieser Stütze beraubt, nach hinten fallen.

Es ist also ohne Zweifel ein nordischer Künstler der reifsten Spätgotik, des 15. Jahrhunderts, knapp vor dem Einbruch der welschen „Renaissance", der dieses Werklein geschaffen hat, und sicher der bedeutendsten

einer; über den unsäglich feinen und holdseligen Köpfen des jungen Paares schwebt, wie schon erwähnt, wirklich noch etwas von dem zeit- und raumlosen Frühlingszauber des deutschen Minnesanges, wie es sich denn auch sicher um einen deutschen Künstler handeln wird.

Wohin freilich das Werklein streng genommen gehört, darüber sind noch die Ansichten geteilt. Sein erster glücklicher Entdecker, Sacken, hat es, freilich nur aus ziemlich unbestimmten Vorstellungen heraus, die zu seiner Zeit gang und gäbe waren, auf den Namen des berühmten, in Würzburg seßhaft gewordenen Bildschnitzers Till Riemenschneider († 1531) getauft; und diese Namengebung hat sich seitdem mit Zähigkeit erhalten, obwohl ihr schon einer der besten älteren Kenner deutschen Mittelalters, Schnaase, gleich zu Beginn widersprochen hat. Er hat auch schon auf die reiche Holzbildhauerkunst der österreichischen Alpenländer — sie ist bis heute nicht ganz erloschen! — hingewiesen. Das ist nach unserer Meinung auch das Richtige. Nicht nur die Herkunft, sondern vor allem der Stil des Werkes bekräftigen es. Es liegt nur eine sehr allgemeine und äußerliche Zeitähnlichkeit mit Tills Werken vor; dessen Art — schon sein Vorname deutet auf niederdeutsche Herkunft, und er ist auch tatsächlich erst vom Harz her eingewandert — erscheint viel spröder, herber, „norddeutscher", wenn man will, obwohl er sich in das fränkische Mittel ganz eingelebt hat, als die weichere, liebenswürdigere Gefühls- und Ausdrucksweise, die hier zum Wort kommt und die etwas ausgesprochen Süddeutsches, ja Österreichisches hat. Es scheint hier also auf ein recht der Beachtung wertes Problem vergleichender Stammeskunstgeschichte hinauszulaufen. Ein unzweifelhaftes Werkchen Riemenschneiders, das Lindenholzfigürchen eines Adam, 1865 namenlos aus der reichen Sammlung des Wiener Medaillenmeisters Böhm erworben, aber erst vor kurzem seinem Urheber zurückgegeben, zeigt diesen ganzen Gegensatz zwischen norddeutsch-fränkischer und süddeutsch-österreichischer Stilweise auf das deutlichste. Dagegen stammt sicher von der Hand desselben Meisters, den man, wie wir glauben, irrig mit dem des sogenannten Creglinger Altars (abermals Riemenschneider?) zusammengebracht hat, das entzückende Adamsköpfchen, das sich im Londoner South-Kensington-Museum befindet. Bis auf weiteres bleibt also der Name des Künstlers verborgen, wie bei so vielen seiner Landes- und Kunstgenossen; dafür ist aber sein Werk da und redet eine um so deutlichere Sprache.

Abb. 15 Vanitasgruppe

Wien

Dieses selbst wurzelt nun vollständig in einer großen Kunstvergangenheit. Alles ist hier beziehungsreich, lehrhaft, deutet über sich und die sinnliche Form hinaus. Schon die auf uralte Sinnbildlichkeit zurückgehende Gebärde des jungen Weibes, das Deuten auf Schoß und Busen — in den Aphroditenstatuen der spätern griechischen Kunst ist es bekanntlich aus naturmystischer Urbedeutung in einen sittenbildlichen Zug weiblicher Scham und des Sichzierens umgeschaffen worden — hat lehrhaften Sinn, ebenso wie die entgegenstehende des alten Weibes, das auf den welken, unfruchtbar gewordenen Schoß weist.

Das Ganze ist tatsächlich eine holzgeschnitzte Predigt, vollkommen im Geiste des Mittelalters, das nicht nur in seiner Formensprache, sondern auch seinem ganzen Geiste nach ungebrochen vor uns steht, ebenso wie die alte Kirche, die hier noch einmal, kurz vor dem Siege von Renaissance und Reformation, ihre Stimme erhebt. Weltanschauung und künstlerischer Ausdruck sind hier wirklich noch eins. Wir haben schon früher an die großen Uhrwerke mit ihren Gestaltenzügen erinnert; wie unsere Figuren dereinst eine nach der andern in dem Ausschnitt ihres Gehäuses erschienen, zuletzt die greuliche Alte, so machte dort nicht selten Freund Hein mit Hippe und Stundenglas den erbaulichen Beschluß: Una ex hisce morieris, wie ein Mahnspruch alter Sonnenuhren an die letzte Stunde lautet; sie hat Detlev v. Liliencron zu einer Ballade dieses Titels den Stoff gegeben. Der Gedanke unseres Bildwerkleins ist ja klar: der uralte Weisheitsspruch aus dem Buche des Predigers Salomo, Vanitas vanitatum, alles ist eitel. Auch Schönheit und Jugend; eben prangten sie noch vor uns in allem Glanze der Welt, aber das Blättlein wendet sich, in scheußlicher Hinfälligkeit erscheint das Alter, die Vergänglichkeit, die jegliches verschlingt. Denn alles Fleisch ist wie Heu, steht schon im Propheten Jesaias zu lesen. In der Schilderung der Alten und ihres körperlichen Verfalles ist der Künstler auch bis an die Grenze des Möglichen gegangen, ohne daß er — und das beweist seine ganze Größe — zu unkünstlerischen Wirkungen gelangt wäre, wie denn der hohe Wert dieses Bildwerkchens zuerst und zuletzt darin liegt, daß sich Ausdruck und Inhalt in ihm vollständig decken. Voll hohen Ernstes, ist er vor keiner noch so widerwärtig scheinenden Einzelheit zurückgescheut, er stellt sich ganz in den unerbittlichen Dienst eines großen, noch völlig mittelalterlichen Lehrgedankens. Auf der lederfarbenen Haut dieses dem Grabe verfallenen Leibes, der auch einmal frisch und schön gewesen ist wie der der jungen Tochter, sitzen schon vor der Verwesung ekle Schmeißfliegen: Vanitas!

Der Gedanke reicht ja weit in die Tage des Urchristentums zurück, das sich im schärfsten Gegensatze zur Weltanschauung und Gesellschaftsordnung der heidnischen Welt fühlte, und an das Buch der Bücher, Altes und Neues Testament, anknüpfen konnte. Der Heiland selbst hatte von den übertünchten Gräbern der Heiden gesprochen, die „hübsch scheinen, aber inwendig sind sie voller Totenbein und alles Unflats" (Ev. Matth. 23, 27), wie Luther in sein kräftiges Deutsch überträgt.

Auch das Mittelalter, das sich dem Glanz und Prunk dieser Welt in voller Jugendkraft und -freude zuwandte, ward nicht müde, den Sinnentrug eben dieser Welt in Dichtung und Bildkunst immer wieder hervorzukehren. Auf den gotischen Domen sah man die Frau Welt, vorne ein schönes Weib, verführerisch lockend, die in den Hörselberg verbannte Göttin Venus mit dem Fürsten der Hölle im Bunde, hinten aber in greulichster Verwesung, von Nattern und Gewürm zerfressen: Sic transit gloria mundi. Auf Wandgemälden liebte man die trübsinnige Legende von den drei Toten und den drei Lebendigen vorzuführen, den schrillen Gegensatz zu der fröhlichen, glänzenden Jagdgesellschaft, die im Walde plötzlich auf drei offene Särge mit allem Schauer der Verwesung stößt. Und Walter von der Vogelweide singt in seinen wundervoll schwermütigen Strophen der Heimkehr aus dem Heiligen Lande, da er die Gefilde der Jugend durchwandert: „Die Welt ist außen schöne, weiß, grün und auch rot, Doch innen schwarzer Farbe, finster wie der Tod."

Diese Dinge reichen auch weit in die nordische „Renaissance" hinein. An den schauerlichen Humor in Shakespares Kirchhofszene mag nur im Vorbeigehen erinnert werden, wie der Schädel des lustigen Rates Yorick vor Hamlets Füße kollert, und dieser seine schwerblütigen Betrachtungen über die Asche des großen Alexander anstellt. Aber auch die romanischen Länder, deren gotische Vergangenheit ganz anders ist und länger nachwirkt als in Italien, das sich alles Gespenster-, Totentanz- und Kirchhofwesen doch im Grunde immer vom Leibe gehalten hat, haben lange an diesen Dingen festgehalten. Trotz allen krampfhaften Bestrebens, eine lateinische Nation darzustellen, hat noch das Frankreich des 16. Jahrhunderts der nordisch-mittelalterlichen Überlieferung weiter seinen Zoll entrichtet. An den Grabmälern seiner Vornehmen erscheint der Tote in grauenhaftester Verwesung, und selbst die Medicicerin Katharina bequemte sich noch zu der, wenn auch gemilderten alten Sitte, als sie ihrem Gemahl Heinrich II. das Grabmal in St. Denis errichtete. Vollends Spanien, das mit nordischer Kunst so eng

verbunden, aber auch sonst in seiner ernsten Wesensart dem Norden merkwürdig verwandt ist, hat hier die ganze Unerbittlichkeit seiner Überzeugung gezeigt, die von dem viel läßlicheren Katholizismus Italiens, aber auch des deutschen Südens so merkwürdig absticht. Das Gemälde eines Malers des 17. Jahrhunderts, des Valdes Leal in der Caridad von Sevilla, durch seinen Gegenstand allein berühmt geworden, verkörpert in gräßlicher Anschaulichkeit die hinfällige irdische Macht, und „Finis gloriae mundi" steht über den offenen Särgen von Bischof und Edelmann.

Die Darstellung des alten Weibes endlich, das in unserem Holzwerkchen mit einer nicht zu überbietenden — im Verlauf der Kunstentwicklung auch schwerlich überbotenen — Rücksichtslosigkeit vorgeführt wird, hat seit alter Zeit Bürgerrecht in der Geschichte der Kunst, von den Tagen eines altgriechischen „Naturalisten" an, des Demetrios von Alopeke, dessen Werke noch während der römischen Kaiserzeit in Nachbildungen verbreitet waren. Denn die Künstler, die solchem Wirklichkeitsbestreben hold waren, suchten das kräftig und bedeutend Kennzeichnende, und fanden es fast mehr auf der Seite dessen, was wir häßlich, als was wir schön und anmutig zu nennen gewohnt sind. Kein Wunder also, daß schon die frühe florentinische „Renaissance" diesen Weg eingeschlagen hat.

Donatellos heilige Magdalena in der Taufkirche von Florenz ist nur ein berühmt gewordenes Beispiel: nicht die schöne reuige Sünderin, wie sie namentlich die spätere Zeit darzustellen liebte, in aller unversehrten Pracht des Leibes und in feinschmeckerischem Gegensatz zu der düstern und rauhen Umgebung, sondern mit geflissentlichem Herausheben alles dessen, was der Gestalt ihre Wesensbedeutung gibt: als von Alter und Kasteiungen furchtbar ausgemergelte Büßerin. Aber dieses Bildwerk, das nur ein paar Jahrzehnte vor unserer Gruppe entstanden ist, wird doch durch eine tiefe Kluft von ihr geschieden. Bei der letzten ist noch alles mittelalterlich, Form wie Inhalt; eine kirchliche Predigt asketischen Wesens, die gleich der eines volkstümlichen Kanzelredners auch vor derben Handgreiflichkeiten nicht zurückscheut, läßt sich nur damit bei der Gemeinde die gewollte Wirkung erzielen. Auf der Gegenseite fehlt aber jedes lehrhafte Gepräge, obgleich es sich um ein Kirchenwerk handelt. Die Kunst ergeht sich frei auf ihrem eigensten Gebiete. Der künstlerische Ausdruck ist um seinetwillen selbst vorhanden, ohne daß ein äußerer Zweck sichtbar in den Vordergrund gestellt wäre[1]. ‹1922›

Anmerkung

Ein Versuch P. Weschers — in den Berichten a. d. Preußischen Kunstsammlungen XLVI. (1926) S. 45 — die Wiener Gruppe nach Schwaben zu versetzen, ist sicher beachtenswert, erscheint mir aber vorläufig noch nicht völlig überzeugend.

Musikinstrumente der Vergangenheit

Es beschleicht uns ein merkwürdiges Gefühl, treten wir in eine Sammlung von Tonwerkzeugen der Vergangenheit ein. In den gläsernen Schaukasten schlummern da oft seltsam abenteuerliche Formen, mit deren Handhabung wir nicht mehr vertraut sind, deren Technik ganz oder teilweise verlorengegangen ist — man denke nur an die hohen, mit Flöten und Geigen in der Koloratur wetteifernden Trompeten Joh. Seb. Bachs, deren mühseliger Ersatz in modernen Konzerten uns mitunter fast körperliche Qual bereitet —, deren Klangwirkungen wir uns nicht mehr vorzustellen vermögen, und die dennoch einstens wohlgefällig in die Ohren unsrer Ahnen geklungen haben. Es ist eine Empfindung, der verwandt, die uns überkommt, wenn wir einsam durch die Säle von Zeughäusern mit ihren leeren Harnischen streifen, als müßten diese toten Hülsen unversehens lebendig werden, zu klirren und zu tönen anheben. Zu diesem seltsamen und spukhaften Altertumsreiz solcher vergessener und verschollener, einst lebendig bewegter Dinge gesellt sich aber auch ein Gefühl ästhetischer Art: der Eindruck des hohen Kunstverstandes, den ältere, schmuckfrohe Zeiten auf deren Herstellung verwendet haben, die Bewunderung für den treuen Handwerksfleiß, der selbst in den unscheinbarsten von ihnen steckt, etwa in den „geraden Zinken" mit ihrer sauberen Drechselarbeit und der sorgfältigen Wahl ihres schönegeflammten Holzes, ganz zu schweigen etwa von unsrer heutigen Geige, die ihre schönlinige Barockschwingung, ein Ergebnis des Kunstfleißes von Geschlechtern, durch Jahrhunderte unverändert bis auf unsere Zeit gebracht hat.

Es ist begreiflich, daß dies alles — Altertums- wie Kunstwert — schon in sehr frühen Tagen die Sammler gereizt hat; neben die unmittelbar praktischen Zwecken dienende „Musikkammer" tritt bald, zuerst im Italien der Hochrenaissance, die eigentliche künstlerisch-historische Sammlung. Es ist das kein Wunder, da viele Erzeugnisse dieser Zeit wahre — Wunder des Kunstgewerbes darstellen. Die älteste heute noch (freilich unter mancher empfindlichen Einbuße aus den Franzosentagen her) erhaltene Sammlung dieser Art rührt von einem der berühmtesten Kunstfreunde des ausgehenden 16. Jahrhunderts her, von Erzherzog Ferdinand von Tirol, und hat sich bis 1806 auf Schloß Ambras bei Innsbruck befunden. Ein ganzer großer

Schaukasten dieser denkwürdigen Kunst- und Wunderkammer, die schon 1596 nach dem Tode des Stifters verzeichnet worden ist, war seltenen alten und kunstvollen Musikinstrumenten eingeräumt. Ihr schließt sich eine andre bis ins 17. Jahrhundert zurückreichende, richtige „Musikkammer" an, die, zusammen mit ihrem alten Notenarchiv, sich ebenfalls bis heute, wenn auch nicht so ungemindert erhalten hat. Es ist die des uralten Geschlechtes der Obizzi auf Schloß Catajo bei Padua; der letzte Marchese Obizzo, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts starb, hat sie, selbst im Geigenbau dilettierend, mit seiner großen, höchst wertvollen Kunstsammlung vereinigt und als der letzte seines Zweiges dem vermeintlich oder wirklich angestammten Hause Österreich-Este vermacht. In den siebziger Jahren nach Wien übertragen, ist sie nach dem tragischen Tode des Erzherzog-Thronfolgers Franz Ferdinand als „estensische Sammlung" an das Kaiserhaus und nach dem Umsturz an den deutsch-österreichischen Staat gelangt. Während des Weltkrieges hat dann der Schreiber dieser Zeilen die beiden einzigartigen Bestände in einen Körper zusammengefaßt und durch neuere Erwerbungen ergänzt, wodurch die alte Welthauptstadt der Musik erst eine Sammlung erhielt, die ihr wunderbarerweise bis jetzt gefehlt hat; denn die vieles Wertvolle enthaltende private der Gesellschaft der Musikfreunde ist ziemlich planlos und zufällig zusammengekommen und vermag sich in keiner Weise den großen europäischen Sammlungen von Berlin, Köln, Brüssel, Paris u. a., nicht einmal der von Kopenhagen an die Seite zu stellen, während die neue staatliche, seit kurzem der Öffentlichkeit übergebene Sammlung an Umfang zwar eine der kleinsten, aber ihrem Stammbaum und der Zahl ihrer kostbaren und einzigen Stücke nach eine der vornehmsten, vielleicht überhaupt die vornehmste der Welt ist[1].

Die Sammlung legt schon dadurch ihre einzigartige Bedeutung an den Tag, daß sie, wie es scheint, das alleinige Beispiel liefert, durch das jener früher erwähnte Bann, der über den alten Tonwerkzeugen lagert, gebrochen wird und tönend überlieferte Musik der Vergangenheit den Ohren der Heutigen erklingt. Das leistet ein von einem kunstreichen Augsburger Orgelbauer, Samuel Bidermann, in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts erbautes Automatenspinett, dessen Walze — es mag die älteste oder eine der ältesten erhaltenen sein — sechs, eine kleine Tanzsuite bildende und von einem Vorspiel eingeleitete Stückchen vernehmen läßt; der seltsam zirpende Ton des in einen riesigen Prunkschrank — einst ebenfalls auf Ambras — eingebauten Instruments führt uns in die Zeit der schwirren-

den Musik der Alten, der kleinen tragbaren „Virginale" und „Regale", der ganzen wunderlich „sordinierten" Instrumente zurück, die unsern Ohren fremd geworden ist und nur gerade in einigen Klangwirkungen unsrer Instrumente von heute als fernes Echo weiterlebt.

Der Kern der Sammlung umfaßt die Instrumente des 16. und 17. Jahrhunderts bis in jene Zeit, wo unsre modernen Tonwerkzeuge sich herausbilden, vor allem die königliche Führerin des Orchesters, die Violine, von der ein sehr altes und merkwürdiges, aus einer Venezianer Werkstätte stammendes Exemplar (von Ventura Linarol, 1581) hier zu sehen ist. Sie läßt aber auch (in einer kleineren ausgewählten Kollektion) in das Werden unsrer heutigen Orchesterinstrumente hineinsehen; ferner in deren Umformung bis an die Schwelle unsrer Gegenwart, namentlich im Bereiche des bodenständigen, einst in alle Welt wirkenden Wiener Handwerks. Es sind das zwei Gruppen der Sammlung, die fast durchweg aus neuer und neuester Zeit stammen und den alten historischen Kern einrahmen.

Die erste davon stellt die für die Kultur- und Kunstgeschichte des Abendlandes höchst bedeutsame, auch auf andern Gebieten zu belegende Tatsache ins Licht, daß der Schnitt zwischen dem klassischen Altertum und dem christlichen Mittelalter hier so scharf als möglich ist. Wird auch die antike Theorie künstlich weitergeführt, und läuft dies schließlich in einen Kompromiß mit der aus eigenstem Volksgrunde emporquellenden, der Antike wie dem nächsten und fernsten Osten bis heute gänzlich fremden harmonischen Musik aus, so sind doch, von wenigen Urinstrumenten abgesehen, so gut wie alle Tonwerkzeuge unsers heutigen Orchesters ihrem ersten Ursprung nach Orientalen, dem alten und neueren, dem nahen und entlegeneren Osten entstammend, wo ihre Nachkommen zum größten Teil noch heute leben, während die Hauptinstrumente klassischer Kunstmusik, Kithara und Aulos, mit dem Ende des Altertums spurlos verschwunden sind. Ist ja doch vor allem der Grundkörper unsers Orchesters, die Streichinstrumente, jener vollständig fremd; sie entstammen ebenso der „sarazenischen" Welt, wie uns diese, zum Teil noch vor den auch hier so wichtigen Kreuzzügen, die Grundformen fast aller unsrer Blasinstrumente und sämtlicher Schlaginstrumente geliefert hat. Auch hier geben uns wieder noch ihre Namen Zeugnis; das trifft vor allem auf das vornehmste Instrument der Kunstmusik des 17. Jahrhunderts zu, die „Laute", deren arabische Bezeichnung noch in allen europäischen Sprachen fortklingt. Bis an die Schwelle unsrer Zeit, ja bis in unsre Gegenwart hinein gehen diese Entlehnungen fort. Ist doch das

letzte, noch ein Schattendasein führende Glied der alten „Violen"-Familie, die vox angelica unsers Instrumentenkörpers, die „viole d'amour", erst um 1600 durch die Ostindische Kompagnie zunächst nach England verpflanzt worden; und erst aus dem Ende des 18. Jahrhunderts stammt unser Harmonium mit allen neuen Abarten, die ein bis dahin unbekanntes, doch in China uralt einheimisches System der Tonerzeugung in Europa heimisch machte. Daß noch heute jedes bessere Orchester seine „türkische Musik", vor allem die Becken und den Gong, wirklich aus dem Osten, aus der Türkei und China bezieht, ist bekannt genug.

Freilich, was das aktive Abendland aus diesen Erbgütern des beschaulichen und beharrenden Morgenlandes gemacht hat, ist, so wie die Musik auf harmonischer Grundlage, der jene nun dienen, durchaus ein Selbstgeschaffenes und Neues. Die Wiener Sammlung führt uns recht weit in die Tage zurück, da das neue Instrumentenwesen auf jenen ursprünglich orientalischen Grundlagen einsetzt, zusammen mit dem Aufkommen eines neuen Stils, der in merkwürdiger Übereinstimmung mit dem Gang der redenden und der bildenden Kunst, gleich dieser im Florenz des 14. Jahrhunderts als „ars nuova" beginnt. Als ein solcher ältester Zeuge tritt uns eine mannshohe Baßzither entgegen, die im Ambraser Inventar von 1596 bereits als ein seltenes Altertum erscheint und ihren ausgesprochen gotischen Formen nach wohl bis ins 15. Jahrhundert zurückreicht. Die mit Metallsaiten bespannten Zistern — mit denen unsere älplerische Schlagzither einerseits, die Mandoline der Südländer anderseits noch zusammenhängt — waren neben der viel vornehmeren Laute als Dilettanteninstrumente viel gebraucht; neben einem kostbaren Stück, das von dem berühmten Brescianer Geigenbauer P. Maggini stammt, besitzt die Sammlung namentlich ein ganz einziges Stück, das, ebenfalls aus Brescia stammend und von Girolamo de Virchis 1574 für niemand Geringeren als Erzherzog Ferdinand von Tirol selbst gebaut, in seiner farbigen Erscheinung ein Wunderwerk der hochausgebildeten oberitalienischen Holzschnitzerei darstellt. Die eigentliche Königin der Instrumente ist aber damals die hochgeschätzte und schwierige Laute, seit dem Aufkommen der Gitarre, eines andern südlichen Volksinstruments, im 18. Jahrhundert aussterbend und erst heute wieder, zumeist nur als Bastardform dieser letzteren, neu belebt; sie hat nicht nur ihren orientalischen Namen, sondern auch ihre Urform treu bewahrt. Die Sammlung besitzt zwei merkwürdige Exemplare aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, merkwürdig auch dadurch, daß sie bezeichnete Werke von Dürers Schwiegervater,

Hans Frei, sind. Die künstlerische Ausstattung der Lauten mit ihrem kunstvoll aus „Spänen" zusammengesetzten gewölbten Schallkörper steht oft sehr hoch, besonders prächtige Exemplare ziehen edles Material, vor allem Elfenbein, in reichem Maße herbei, und auf die Ausstattung der „Rose", des Schalloches — in der gotische Formen außerordentlich lange nachwirken — wird ein Erkleckliches geleistet. Ihre tieferen Stimmlagen, die „Theorben", die abenteuerlichen langhalsigen „Chitarroni" (zur Ausführung des Generalbasses gebraucht) haben mit ihren eigensinnigen Formen lange die Maler gereizt — wie denn die Laute in ihrer schwierigen Verkürzung ein beliebtes Glanzstück der Perspektiviker bildet. Sie erscheinen sehr häufig auf den Gemälden des 16. und 17. Jahrhunderts. Noch der alte Rat Goethe hat nach dem Bericht des Sohnes viel Zeit mit der schwierig zu stimmenden und zu „schlagenden" Laute verbracht. Heute gehört sie mit ihren Verwandten — obwohl Versuche zu ihrer Wiederbelebung gemacht worden sind — ebenso zu den Fossilien der Instrumentenkunde wie die ältesten Vertreter der Geigenfamilie, die ihr auch im Klangcharakter nahestanden. Das sind außer den alten Arm-Violen, wie sie in den Händen der musizierenden Engelkinder auf altitalienischen Bildern erscheinen — die Wiener Sammlung besitzt ein seltenes, sehr altes Stück —, und deren Name noch in unsrer „Bratsche" fortlebt, mit der sie aber nichts zu tun haben, namentlich die in allen Größen vom Diskant bis zum „Großbaß" gebauten „Beinviolen", die Gamben, Lieblingsinstrumente dilettierender Damen, besonders im 17. Jahrhundert häufig auf niederländischen Bildern erscheinend. Wie die Viole d'amour das letzte Glied der ersten Familie, so ist der aus Haydns Leben bekannte Baryton das letzte der zweiten, aus der übrigens bekanntlich die Gambe, einst vor dem Violoncell das berufene Soloinstrument, heute wieder zu einem Schattendasein erwacht ist. Ganz und schon frühzeitig ausgestorben ist eine dritte Familie, die der „Liren", mit ihren freilaufenden „Bordunsaiten" einem Urtypus angehörend, aber höchst denkwürdig als die eigentlichen Vorfahren unsrer Geige. Es ist das Instrument, das Apollo auf Raffaels Parnaß spielt. Die Wiener Sammlung bewahrt zwei sehr schöne und äußerst seltene Stücke, eins davon noch aus Raffaels Zeit selbst (1511).

Auch die Blasinstrumente sind reich an „Fossilien". Ganz verschwunden bis auf das in Westeuropa noch ein kümmerliches Dasein führende „Flageolett" (von dessen Klangwirkung die Aliquottöne unserer Geigen noch eine Vorstellung geben und den Namen tragen) sind die uns freilich noch als Kinderinstrumente wohlbekannten „Schnabelflöten", bezeichnenderweise auch

flûtes douces genannt, bis ins 18. Jahrhundert der ausdrucksfähigeren Querflöte den Rang streitig machend (wie die Gambe dem Violoncell) und namentlich in England als Gentlemaninstrumente äußerst beliebt — in allen Größen, bis zur übermannshohen „Großbaßflöte" gebaut, wie unsere Sammlung schön darstellt. Ebenso verschwunden sind die Vorläufer der Oboen und Fagotte, die schnarrenden „Pommer", mit allen ihren Verwandten. Die Sammlung bewahrt ein ganzes Quartett, das einzige seiner Art, von „Sordunen" — merkwürdige „gedeckte" Urfagotte, deren Klangwirkung schon durch ihren Namen angedeutet wird, sowie Proben jener seltsamen „Rackette", in denen subtiler Handwerksverstand tiefe Baßlagen auf kleinstes Handformat zu bringen verstanden hat. Ebenso seltsam in seiner Drachenform ist ein ganzes Quintett von „Tartölten" — so heißen sie im alten Ambraser Inventar — wohl einst bei Mummenschänzen gebraucht und wieder einzig in seiner Art. Ein Mittelding zwischen „Holz-" und „Blech"instrumenten bildet die einst hoch im Ansehen stehende Familie der „Zinken" aus Holz mit Tonlöchern, aber mit Kesselmundstück. Ihr Klang ist für uns kaum mehr vorstellbar, obwohl sie noch bis zum 19. Jahrhundert bei den Türmern kleiner Städte kümmerlich fortgelebt haben. An Geläufigkeit konnten sie einst mit den gleichzeitigen hohen Trompeten wetteifern. Diese, das Instrument einer hochgewerteten Gilde, haben dementsprechend oft eine kostbare Ausstattung erhalten; die Wiener Sammlung besitzt einige reichverzierte Silbertrompeten aus dem Nürnberg des 16. und 17. Jahrhunderts. Sie gehören ihrer Technik nach, die schon in Mozarts Zeit untergegangen war, zu den ausgestorbenen Instrumenten, während die Zug-Posaune ihre höchst zweckentsprechende Gestalt und Handhabung seit dem Mittelalter bis auf uns fast unverändert erhalten hat. An Stelle jener hohen Trompeten ist dann seit Beginn des 18. Jahrhunderts (noch nicht bei Bach und Händel!) ein Lieblingsinstrument Mozarts getreten, die Klarinette, eine Nürnberger Erfindung auf Grund eines namentlich im Orient weitverbreiteten Urtypus; ihr Name weist noch darauf, daß sie ein Ersatz jener hohen Trompeten, der „clarini", war.

Der Bau der Blasinstrumente hat, im stärksten Gegensatz zu dem der Streichinstrumente, im Laufe des 19. Jahrhunderts (seit der Beethovenzeit) überaus tiefgreifende Umgestaltungen erfahren, die sich nur denen auf dem Felde des Klavierbaues vergleichen lassen. Die Geigen hatten jene sanftintonierten Violenarten längst siegreich aus dem Felde geschlagen; nun begann der Kampf um größte Tonfülle und allen Anforderungen gewachsene Mechanik, wie sie eben die moderne Entwicklung forderte, auch hier. Wer

die höchst einfachen Blasinstrumente unserer Wiener Klassikerzeit mit den förmlich in Metallpanzern starrenden des R. Straußschen Orchesters vergleicht, vermag den ungeheuren Unterschied schon äußerlich wahrzunehmen. Ob dabei der klangliche Wohllaut immer gewonnen hat, ist eine andere Frage; die Repristination alter Typen, wie des Klavichords, des Cembalo und der Praetoriusorgel geben uns ja neuerdings eine Vorstellung davon, wie ganz anders ältere Musik auf ihnen zur Geltung kommt. Aber so wie der Kampf zwischen dem süßen Amatiklang und dem gewaltigen Stradivariton längst zugunsten dieses entschieden war, so traten auch mit der alten „Wiener" Flöte, dem alten Fagott, dem Naturhorn der Klassiker, die moderne „Böhmflöte", das Heckelfagott und das Ventilhorn in einen bis an die Schwelle unserer Gegenwart heranreichenden Kampf, in dem die letzteren siegen mußten, weil persönliche Geschmacksneigungen mit den Forderungen neuer Zeit allzusehr in Widerspruch gerieten. Jener Flötenname erinnert aber daran, wie das ältere Wien auf diesem Felde eine Weltrolle gespielt hat.

⟨1922⟩

Anmerkung

[1] Es liegt jetzt auch der große, vom Verfasser herausgegebene, mit über 60 Lichtdrucktafeln ausgestattete Katalog vor: Die Sammlung alter Musikinstrumente (Wien, Anton Schroll, 1920). Dazu: Unsere Musikinstrumente. Eine Einführung in ihre Geschichte (ebenda 1922).

Goya

Eine Vorrede

Ein paar Jahre, bevor sich Goethes sonnenhaftes Auge dem Licht der Welt öffnete, ist (1746) in einem verlorenen aragonesischen Flecken der Künstler geboren worden, der die glorreiche alte Malerei seiner Heimat ebenso glorreich abschließt, als er zugleich die neue, man kann wohl sagen ganz Westeuropas, einleitet: Francisco de Goyay Lucientes. Wenige Jahre vor Goethe ist er 1828 in Bordeaux gestorben, auf französischem Boden, dem er sich, auch darin wieder ein echtes Kind seines Landes, niemals freundlich anzupassen vermocht hat, von dem aber sein Weltruhm ausgegangen ist. Der große Deutsche hat zeitlebens nie etwas von diesem spanischen Zeitgenossen gehört, und es ist fraglich, wie er die nach Herkunft und Lebensführung ihm so fernliegende Kunst des „letzten Spaniers" angesehen hätte; sie würde ihm, der so viel durch- und überlebt hat, wohl so wesensfremd erschienen sein, wie im tiefsten Grunde die eines andern „titanischen" Zeitgenossen, Beethovens, mit dem Goya übrigens innerlich wie selbst äußerlich eine gewisse Ähnlichkeit hat.

Wer Goyas engere Heimat je mit Augen erblickt hat, wird niemals den Eindruck vergessen können, den ihm Boden und Volk dieser Scholle gemacht haben. Zaragoza, die Stadt, in der der junge Goya in die Lehre gegangen ist: ein Farbenfleck, eingebettet dem Grün einer Oase in gelbbrauner Wüstensteppe, mit den violetten und weißen Pyrenäen als Hintergrund, unter dem harten spanischen Himmel, so ganz anders als der milde Italiens; die blinden stoischen Bettler in ihren Blaukitteln, die turbangeschmückten hagersehnigen Bauern, die zur Kirche kommen, in seinen Straßen, echte Nachkommen der Kämpfer von Numantia und der stahlharten Konquistadoren Westindiens.

Ein solcher aragonesischer Bauernsproß ist auch Goya gewesen, und es gibt kaum ein zweites Beispiel in der Kunstgeschichte, daß ein Mann mit hartem Bauernschädel, der dennoch der letzte Hofmaler der alten Zeit gewesen ist, so hartnäckig seinen Weg durch seine Zeit und Umgebung verfolgt hat, unbeirrt und unbekümmert sein Ziel verfolgend. In seiner Jugend hat Spanien das glanzvolle Schlußfeuerwerk des italienischen Barocks in dem

Venezianer Tiepolo (gestorben 1770 in Madrid) gesehen; dann verfällt es dem Einfluß des deutschen Klassizisten und Winckelmannfreundes Mengs, der hier die Stellung eines Diktators gewonnen hat; Goya hat endlich das Ende des französischen Klassizismus und das Aufkommen der jungen Romantiker miterlebt, David, Prud'hon, Gericault sogar überlebt; aber das alles ist nahezu spurlos an ihm vorübergegangen. Er selbst hat die Natur als seine eigentliche Lehrerin bezeichnet, seinen großen Landsmann Velazquez und Rembrandt als die Künstler, die auf seine Entwicklung Einfluß gehabt haben; das ist, aus diesem Munde, keines der selbstbetrüglichen Künstlerbekenntnisse, sondern einfache Wahrheit. Weder sein Jugendaufenthalt nach überlieferter Schablone in Italien, noch sein späterer rein äußerlich zustande gekommener in Paris haben irgendwelche Spuren bei ihm hinterlassen. In seinen religiösen Frühwerken wirkt natürlich das überlieferte Barockschema nach, aber dergleichen war überhaupt nicht seine Sache und schon darin ist er, obwohl stets gläubiger spanischer Katholik geblieben, ein Mensch der neuen Zeit. Transzendenz war nun einmal nicht sein Fall, und so wirkt er in seinen religiösen Bildern leicht konventionell oder verfällt ins Spukhafte, wenn nicht in den „pikaresken" Ton seiner Heimat. Das ist der Fall in seinem Alterswerk, dem berühmt gewordenen Freskenkreis von San Antonio de Florida, wo das Wunder der Heiligen mitten in das lärmende spanische Marktgewimmel gestellt ist und hübsche Engelfrauen den Chorus bilden. Er wirkt fast immer wie auf einer selbstgeschaffenen Insel; und vollends als ihn, wie Beethoven, Taubheit von der ihn umgebenden Welt scheidet, schafft er, gleich diesem, aus seinem eigensten, oft schrulligen Innern heraus, formal wie inhaltlich. Bildnis, Geschichtsbild, freie Phantasie — darin neigt er der Romantik zu — ist sein Feld; niemals, in der vollsten Blüte des Klassizismus um ihn her, hat die vielgelobte Antike ihn auch nur irgendwie berührt; und greift er einmal, wie in den absonderlichen Wandgemälden seines eigenen Sonderlingsheims, der Quinta del Sordo, des Landhauses des Tauben, wie es der Volksmund nannte, zu ihr, so verwandelt sie sich in eine Groteske fast vom Schlage Edgar Poes, in eine satanische Romantik ganz eigenen Wuchses. Immer ist sein Sinn auf Leben und lebendige Gegenwart gerichtet, sei es in die ihn umdrängende, sei es die aus seinem tiefsten Ich hervorsteigende; und selbst in den spukhaftesten Gesichten bewahrt er die kalte Schärfe des Beobachters; nie zittert ihm die Hand, auch wo er am leidenschaftlichsten beteiligt scheint, wie in den furchtbaren Blutbildern aus dem napoleonischen Spanien. Das

Leben seiner Zeit hat er, immer in ausgesprochen spanischem Rahmen, begleitet, und an Bewegung war es wahrlich nicht arm; so führt er uns aus dem Spanien der letzten Bourbonen, des „Friedensfürsten" Godoy, der französischen Invasion, König Josephs zur Restauration Ferdinands VII., von der Inquisition zum Freiheitsbaum. Alle malerischen und technischen Ausdrucksmittel hat er versucht, und es ist fast rührend zu sehen, wie noch der Greis nach der neuesten Erfindung des Steindrucks griff; aber sie müssen alle, wohl oder übel, seinem dämonischen Temperament gehorchen. Die goldene Mittelstraße hat dieser Mensch niemals gekannt, so wenig als Beethoven, an den wir immer wieder erinnert werden: wie dieser ist er, packt ihn sein Stoff nicht, flau, gleichgültig, ja unzulänglich oder hebt sich zu den höchsten Eingebungen, so kühnen Fluges, daß er das Aberwitzige, ja Abgeschmackte zu streifen vermag.

Goyas künstlerisches Wesen ist nicht sowohl auf dem Gebiet, auf dem er zuerst und zumeist bekannt geworden ist, dem der Graphik, zu suchen, sondern in seiner eigensten Sphäre, als Maler, von der aus er auch den stärksten Einfluß geübt hat. Allein, obwohl besonders seit dem Ende des 19. Jahrhunderts manches Bild Goyas namentlich in französische Sammlungen gewandert ist, so kann man diesen eigen- und urwüchsigsten aller Spanier auch heute noch wirklich nur in seiner Heimat selbst, vor allem im unvergleichlichen Museum des Madrider Prado kennen lernen. Alle Abbildungen vermögen, in noch viel geringerem Grade, als dies bei anderen möglich ist, nur einen höchst ungefähren Begriff seines malerischen Stils zu vermitteln; und noch viel weniger vermag das in Worten zu geschehen, obgleich dies seit R. Muther immer wieder in den halsbrecherischsten Gauklerkünsten versucht wurde. Am nächsten ist ihm wohl die Sprachkunst seines ersten und eigentlichen künstlerischen Entdeckers, Theophile Gautier, gekommen, und dessen Wort, mag es auch zunächst auf die ganz gleichzuwertenden Radierungen Goyas gemünzt sein, gilt für seine ganze Kunst: „Ein hingekratzter Zug, ein schwarzer Fleck, ein weißer Streifen, und siehe, eine Person steht da, die lebt, die sich bewegt und deren Physiognomie sich für immer in unser Gedächtnis eingräbt."

Mit venezianischer Palette hat Goya begonnen, und gleich manchem andern großen Maler — auch hier möchte man sich fast wieder an die instrumentalen Abstraktionen des letzten Beethoven erinnert finden — ist auch er zur äußersten Beschränkung (zuletzt fast nur mehr Weiß und tiefstes Schwarz) vorgeschritten. Das Leben des Augenblicks — es ist die von

einem seiner künstlerischen Vorfahren, Velazquez, zuerst angeschlagene Note, die diesen wie Goya selbst unsern „Impressionisten" so teuer gemacht hat —, wird auch dort, wo es sich nicht mehr um äußerlich Geschautes handelt, mit einer oft unheimlichen Kraft festgehalten; in den Steindrucken seiner Alterszeit flimmert die Sonnenseite der Arena in dem phantastisch unwirklichen Leben, das sich jedem, der dieses Schauspiel miterlebt hat, unvergeßlich einprägt. Dieses unmittelbare Leben der Oberfläche haben nicht nur seine beiden am populärsten gewordenen Bilder, die nackte und bekleidete Maja in Madrid, sondern vor allem seine Bildnisse.

Wie das Freskowerk seines Alters sind sie häufig mit einer anscheinenden Sorglosigkeit hingesetzt, die man bei einem andern fast Frechheit nennen würde — wüßte man nicht, wie sorgfältig dieser eigensinnige, zuletzt fast nur mehr nach innen lebende Mensch seine Bilder und Radierungen vorbereitet hat und auf wie festem Grunde diese anscheinenden Improvisationen ruhen. Gemälde wie die Füsilierung im Maiaufstand 1808 oder die wundervolle Romeria di S. Isidro — wo dieser sonst der Landschaft nicht gerade zugängliche Meister in dem verflimmernden Madrid jenseits des Manzanares vorausgenommen hat, was das spätere 19. Jahrhundert nur irgend erreichen konnte —, auch solche ganz auf Strichwirkung in Schwarz-Weiß gestellte Sachen, wie die fast japanisch aussehende Radierung des Wasserfalls, zeigen das in verblüffender Weise. Im Prado-Museum hat Goya einen furchtbaren Nebenbuhler, Velazquez, den „Theologen" der Maler; daß er neben ihm nicht verblaßt, sondern sich in seiner ganzen Kraft behauptet, zeugt wie nichts anderes für ihn.

Es ist leicht verständlich, daß Goya außerhalb seiner Heimat zuerst durch sein graphisches Werk bekannt geworden ist und daß der gegenständliche Anteil, die Kuriosität, sich hier weit früher einstellte, auch zugänglicher war als die Einstellung vom künstlerischen Standpunkt aus. Es handelt sich hier vor allem um die vier großen Folgen radierter Blätter, sämtlich zwischen 1797 und 1815 entstanden, namentlich die berühmten Szenen aus den Greueln der napoleonischen Zeit, die Desastres de la guerra; sie werden eingeleitet durch die merkwürdigen Radierungen nach Velazquez (von 1778) und abgeschlossen durch die Lithographien (seit 1819). Aus ihnen erhellt am deutlichsten, jedenfalls am übersichtlichsten, was der Künstler Goya, diese einzigartige Einheit von schärfstem, kühlstem Beobachterauge und glühendstem Herzen war, und wie vollkommen selbständig und einzig er trotz aller nachweisbaren Vorstufen auch hier ist. Niemals ist er schwach geworden, nicht vor

den greuelvollsten Szenen — er schreibt gelegentlich ein lapidares hé visto, ich hab's gesehen, an den Rand — nicht vor den zur Last eines Alpdrucks gesteigerten Gesichten, die den einsamen Tauben, zuletzt auch in seiner Sehkraft Geschwächten umdrängen. Callot hat die Greuel des Dreißigjährigen Krieges mit spitzer Nadel festgehalten; wie zahm und theatermäßig wirken sie neben Goya; wie nüchtern ist im Grunde der Hexensabbat des Franzosen, der auf die deutsche Romantik, die jenen nicht kannte, so stark gewirkt hat! Den Ton des Spukhaft-Grausigen hat die merkwürdige italienische Romantik des 18. Jahrhunderts geraume Zeit vor Goya angeschlagen. Aber Tiepolos radierte Malerphantasien sind trotz aller Abenteuerlichkeit in ihrer sonnigen Helle weit von den Spukgestalten Goyas entfernt; etwas näher kommt ihm in der unheimlichen Dämmerung der frühesten Romantik der Genuese Magnasco mit seiner Kloster-, Hexen-, Gespenster- und Landschaftsromantik; sowie manches davon auch in Piranesi's Capricci und vor allem in seinen berühmten „Carceri" — Engländer haben sich vor ihnen nicht ganz mit Unrecht an Opiumträume erinnert gefunden — weiterklingt. Aber auch hier steht Goya durchaus auf nationalem Boden, auf demselben, von dem aus der „Schelmenroman" seinen Weltweg bis heute angetreten hat; der einzige Vorgänger, der sich ihm an dämonischer Gewalt vergleichen läßt, ist aber ein Meister des Worts, nicht des Pinsels oder der Radiernadel, sein Landsmann Quevedo mit seinen „Traumgesichten". Bei ihm findet sich zuerst jene Mischung von lähmendem Grauen mit fratzenhaftem Humor, die Goya dann der keltischen kalt-sinnlichen Phantasie der französischen Romantik so teuer gemacht hat.

Die Geschichte von Goyas Ruhm ist ein Schulbeispiel, wie die literarische Phantasie das Werk eines Künstlers mit seinem äußeren Leben verwechselt und, die uralte Erbsünde aller Kunstgeschichte wiederholend, dieses letztere anekdotisch mit Zügen, die aus dem ersten genommen sind, aufbaut. Schon seine Jugend erscheint aufgeputzt mit einem seit grauen Tagen wiederholten Geschichtchen von dem jungen, schafehütenden Malergenie. Was zuerst über die Grenzen seiner Heimat hinausgedrungen war und seinen Namen bekanntgemacht hatte, war sein radiertes Werk, das zunächst, rein stofflich betrachtet, Veranlassung genug gegeben hat, einen romantisch abenteuerlichen Lebenslauf herauszulesen, Liebes- und Raufhändel aller Art, und ihn anderseits zu einem Vorkämpfer für die Ideale der Revolution, gegen Finsterlinge und Unterdrücker zu machen, zu einer Art Don Quijote, während er das alles nicht war, aber schon seiner Abkunft nach etwas von dem andern Urtypus seiner Heimat, dem Sancho Panza in ihm gesteckt sein mag;

ein klarer, ganz seiner Kunst hingegebener Augenmensch und Beobachter, freilich auch ein einsamer Träumer. So wurde sein Leben als ein spannender Abenteurerroman, hinter dem der Künstler fast verschwand, zuerst Europa von den ewigen Trägern aller Unterhaltungslektüre, den französischen Nachbarn, erzählt; am ausgiebigsten und hemmungslosesten in dem Buche von Yriarte (1867). Die früh einsetzenden redlichen Bemühungen seiner Landsleute, sein Lebensbild auf festem urkundlichen Boden aufzubauen, blieben unbekannt und unbeachtet; der Künstler als solcher kam dabei, vor allem weil die eigentliche Voraussetzung für sein Verständnis fehlte, kaum recht zu Wort, höchstens vom Standpunkt vaterländischer Eingenommenheit für den letzten großen Hofmaler Spaniens. Diesen Künstler Goya, einen der größten, aufgefunden zu haben, ist die große Tat französischer Künstler; der Malerpoet Théophile Gautier geht an ihrer Spitze; in seinem spanischen Reisebuch von 1843 hat er ihn zuerst literarisch für Europa entdeckt, zunächst angezogen durch das Verwandte in seiner eigenen Natur, und als Romantiker stark stofflich beteiligt, endlich als Führer einer glänzenden formalen Wortkunst und Begründer der l'art pour l'art-Bewegung mit feinem Spürsinn in Goyas Wesentliches und Künstlerschaft eindringend. Künstlerisch haben dann Delacroix, Daumier und andere von ihm gelernt; die Zeit, in der er aber seine eigentliche Wirksamkeit begann, die ihm den nötigen Hintergrund des Verständnisses gab, war die des Impressionismus, vor allem Manets, der ihm, wie dem Velazquez, die stärksten Eindrücke verdankt. Durch dieses Mittel lebender Kunst wurde nun erst die Kunst des alten Meisters lebendig und dem Verständnis erschlossen.

Sehr spät ist Goya in Deutschland bekannt und gewürdigt worden. Für Passavant war er 1853 noch das Musterbeispiel des verfallenen spanischen Kunstgeschmacks. Wirklich lebendig hat ihn bei uns, auf dem bezeichnenden Umweg über den französischen Impressionismus, erst Richard Muther, der im Irrgarten der Journalistik taumelnde deutsche Professor, gemacht, der mit seiner Geschichte der Kunst des 19. Jahrhunderts (1893) der richtige Anführer für all das Kunstsnobtum geworden ist, das sich seit den neunziger Jahren im deutschen Schrifttum über Goya breitmacht. Neben ihm steht als Gegengift, zugleich als ein leuchtendes Beispiel redlichen deutschen Gelehrtenfleißes, das Buch Valerian v. Logas über Goya von 1903: das erste richtig und treu gezeichnete Bildnis des Menschen und Künstlers, wenn der letztere auch, trotz Logas reicher Kenntnis und feinem Stilgefühl, etwas zu kurz gekommen scheint. ‹1922›

Kunsthistorische Romantik

Giulio Clovio und Livina Teerlinck

Die beiden kleinen Werkchen, an die die folgenden Ausführungen anknüpfen, sind von dem Verfasser dieses Aufsatzes schon vor zwei Jahrzehnten veröffentlicht worden[1]; jedoch konnte die nur in einer kleinen Auflage hergestellte Publikation von vornherein auf keine große Verbreitung rechnen. Da sie ferner zu dem — in Praxis wie in Theorie — klassischen Lande der Porträtminiatur, England, zu englischem Leben, englischer Kunst und Forschung in besonders nahen Beziehungen stehen, hat er sie eben in einer führenden englischen Kunstzeitschrift[2] neuerdings veröffentlicht; da aber sein Aufsatz dort mit Rücksicht auf die besondere Einstellung des Kennerpublikums dieser Zeitschrift nur stark gekürzt erscheinen konnte, und es ihm nicht sowohl um einige neue Einzelheiten, die beigebracht werden können, als um ein bestimmtes methodisches Interesse zu tun ist, so glaubt er noch einmal auf die Sache zurückkommen zu dürfen. Denn es handelt sich um ein mitunter ganz spaßhaftes Schulbeispiel, wie kunsthistorische Fabeln entstehen und bis in jüngste Zeit fortgeschleppt werden. Ist doch das eine Bildchen mit dem Namen eines schon von seiner eigenen Zeit an überschwenglich gefeierten Miniaturmalers, des Don Giulio Clovio, bezeichnet; bekanntlich hat gerade England, eben aus seiner Tradition heraus, diesem Künstler einen besonderen Anteil gewidmet; von Will. Bondes Elogium von 1733[3] bis auf Bradleys Leben Clovios von 1891[4]; das zweite aber, seit alter Zeit nur äußerlich verbunden, führt unmittelbar auf englischen Boden.

Beide Stücke stammen aus der berühmten Sammlung von Schloß Ambras bei Innsbruck, die ihren Stammbaum bekanntlich auf Erzherzog Ferdinand von Tirol zurückleitet. Ihre älteren Inventare, vor allem das nach dem Tode des Stifters 1596 aufgenommene führen sie allerdings nicht auf; sie erscheinen erst am Schlusse des 18. Jahrhunderts in dem handschriftlichen Inventar des verdienten Sammlungsverwalters Alois Primisser von 1788, sind auch erst nach der Übertragung der Hauptteile der Sammlung in der Franzosenzeit nach Wien gekommen, und zwar 1821. Allein schon die

alten Futterale, in denen sie heute noch erscheinen — die Deckel fehlen leider schon seit Primissers Zeit —, in rotem Leder, mit blauem Seidenstoff gefüttert, könnten noch (gemäß anderen Beispielen der Sammlung) in das 16. Jahrhundert zurückreichen und mithin noch der Zeit des Erzherzogstifters angehören; die alte Zusammengehörigkeit wird aber zweifellos durch die noch zu besprechenden Rahmen erwiesen, deren einer das Datum 1576 trägt.

Es handelt sich um ein männliches und ein weibliches Bildnis, beide in Gouache auf runden Kartonblättern mit blauem Grunde gemalt; der naheliegende, durch Rahmen und Etuis unterstrichene Gedanke, daß sie Pendants seien, wird aber schon dadurch erschüttert, daß sie im Format ungleich sind: das eine hält 7 cm, das andere (weibliche) Porträt bloß 5,5 cm im Durchmesser.

Das erste ist nun durch seine Inschrift mit aller wünschenswerten Genauigkeit bezeichnet und datiert: Julius Clovius Croatus sui ipsius effigiator A°. aetat: 30, salut: 1528. Es stellt mithin den aus dem (selbst heute noch stark italienisch durchsetzten) kroatischen Litorale stammenden Maler dar (1498 bis 1578), in einfachem schwarzen Kleide und ebensolchem Barett; ein Jahr nachdem er, der schon als ganz junger Mensch nach Italien gekommen, in den geistlichen Stand (als Weltpriester) getreten war. Über seine Schulter guckt ein Pintscherhund; dieser nicht etwa ein intimes Genremotiv — wie denn die Naturbeobachtung des Tieres sehr viel zu wünschen übrig läßt — sondern ein Sinnbild von Treue und Ergebenheit; das Ganze wird wohl einem Gönner zugedacht gewesen sein. Auch wiederholt sich das Motiv dreimal in dem (freilich wohl späteren) Rahmen.

Aber es mag noch etwas anderes, gleichfalls für südliche Renaissance höchst Bezeichnendes dahinter stecken. Dem heutigen Beobachter fällt die Vermenschlichung der Tiermaske auf, ein übrigens besonders für das römische Cinquecento sehr bezeichnender Zug (namentlich dem Norden gegenüber), der seine Wurzeln tief in das Wesen südlicher Renaissance senkt. Auch ist eine gewisse absichtlich berührende Ähnlichkeit zwischen Mensch und Tier des Bildnisses nicht zu übersehen; das ganze sieht aus, als wäre es aus einem der Stiche der berühmt gewordenen, freilich erheblich späteren Physiognomik des G. B. della Porta († 1615) hergenommen, die ganz auf dieser Grundlage ruhen; doch ist die Beschäftigung mit diesen, aus der Antike stammenden Spekulationen in Italien schon sehr alt.

Das Bildchen ist trotz seiner ziemlich flauen Ausführung bemerkenswert als das einzige tatsächlich überlieferte Selbstbildnis des weitberühmten Minia-

tors. Denn das in Neapel befindliche prächtige Altersporträt ist durch Justi längst als ein (sogar bezeichnetes) Werk eines viel größeren Malers, des Greco, nachgewiesen worden[5], und das angebliche Selbstbildnis in den Uffizien[6] ist wohl kaum von ihm, sondern, gleich dem Grecos, das Werk eines viel hervorragenderen Künstlers als er jemals gewesen ist. Denn so groß die Schätzung dieses „principe di miniatura" bei Mit- und Nachwelt bis in jüngste Zeit hinab gewesen ist — die obengenannten Porträts wie Vasaris Biographie, sein Auftreten als Zwischenredner in Francisco de Holands Dialogen (neben Michelangelo!) und die früher genannten englischen Werke beweisen es, ebenso die auf ihn geprägte Medaille, deren Abbildung Bradleys Buch eröffnet — sie ist dennoch ein Schulbeispiel für die alteingewurzelte Verwechslung „künstlichen" Handwerkertums mit wirklichem Künstlertum, das viel öfter im Schatten gestanden hat. Trotzdem und gerade deshalb behält unser Ambraser Porträt seinen Wert; merkwürdigerweise ist es, trotzdem es sich seit langer Zeit in einer Weltsammlung befindet, so gut wie unbeachtet geblieben. Nur ein schwacher Abklatsch von ihm, in dem fast jeder Zusammenhang mit dem Original verloren gegangen ist, wandert durch die Literatur, die flaue, willkürlich veränderte Umzeichnung in Lithographie, die Kukuljevic-Sakcinski, der landsmännische Biograph, seinem südslawischen Künstlerlexikon von 1858 beigegeben hat[7] — in seinem vorher erschienenen Leben des D. Giulio Clovio kennt er es überhaupt noch nicht; Bradley hat es dann von ihm übernommen. Aber weder Williamson noch selbst Herbert in seinem gut abwägenden Artikel in Thieme-Beckers Künstlerlexikon[8], der eine Übersicht der Porträts gibt, haben Notiz von ihm genommen.

Mit diesem Malerporträt ist — wie wir sahen, seit alter Zeit, vermutlich schon seit dem 16. Jahrhundert — das Bildnis einer Frau verbunden, in schon reifem Alter, mit hellen blauen Augen, in reicher hermelinbesetzter Kleidung, in der ringgeschmückten Hand ein Nelkensträußchen und ein goldenes Gerät haltend, das der Stiel eines Fächers oder vielleicht eher eines der manchmal vorkommenden Riechbüchschen mit durchlöchertem Deckel sein mag. An künstlerischen Qualitäten ist es dem Selbstbildnis des kroatischen Malers weit überlegen.

Für naive Gemüter war hier der Anlaß gegeben, die Bildnisse eines Ehepaares zu erblicken, und das hat auch der brave Primisser, ein trefflicher Verwaltungsbeamter, aber kein Stilkenner, auch bereits getan[9]; seltsamer ist es schon, daß der verdienstvolle Direktor der ehemaligen Ambraser Sammlung in Wien, E. v. Sacken, in seinem 1855 erschienenen Katalog derselben

diese Angabe übernommen hat[10]; immerhin bezeichnet er die Porträts schon als in „Holbeins Art gemalt", obwohl dies auf Clovio natürlich gar nicht paßt. Noch sonderbarer ist es aber, daß ein geschätzter Kenner wie Waagen noch im Jahre 1866 keinen besonderen Stilunterschied wahrgenommen hat; er meint nur, das weibliche Porträt sei doch wohl wegen seiner feineren Auffassung und helleren Färbung von einer anderen Hand; auch könne der 1576 (Datum des Rahmens!) schon siebzigjährige Clovio nicht mehr diese Sicherheit der Hand besessen haben[11].

Es entbehrt nun nicht eines gewissen Humors, wie aus zwei ursprünglich ganz gesonderten Quellen ein ganzer kunsthistorischer Roman entsprungen ist. Kukuljević-Sakcinski hat nämlich in seiner 1852 ins Deutsche übersetzten Biographie seines berühmten Landsmannes[12] — in der er das Wiener Bildnis noch nicht kennt — zuerst einen in den Anmerkungen zu Della Valles Sieneser Ausgabe des Vasari[13] abgedruckten (leider undatierten) Brief des Clovio angezogen, gerichtet an eine junge Kunstgenossin, die ihm ihr Bildnis übersandt hatte, und der er dankt, zugleich durch Widmung seines eigenen Bildnisses, das der Überbringer des Briefes, ein „gentilhuomo", mit sich nimmt. Es ist wohl ohne weiteres anzunehmen, daß es sich hier um Miniaturen in der Art der unserigen gehandelt haben wird; ebenso erweisen die Ausdrücke des Briefes[14], daß es sich um eine auswärtige, d. h. nichtitalienische Kunstgenossin handelt.

Wir können heute, nachdem der fleißige italienische Urkundenforscher A. Bertolotti Clovios Testament und Nachlaßinventar von 1578 aus den römischen Archiven hervorgeholt hat, die Adressatin dieses Briefes wohl mit aller Sicherheit nennen: es ist jene auch von Vasari erwähnte Miniaturmalerin Livina Teerlinck, niederländischer Herkunft, die Tochter des 1519 gestorbenen Genter Miniators Simon Binnink, seit 1545 in England und für Eduard VI., wie für die Königinnen Mary und Elisabeth tätig[15]. In Clovios Hinterlassenschaft, die er mit seinem ganzen Hausgerät größtenteils dem Kloster von S. Pietro in Vincoli vermacht hat, wird nämlich noch ihr Porträt „in einer runden Schachtel" aufgeführt; es ist das ohne Zweifel ihr Selbstporträt, das sie ihm laut jenem Briefe noch in jungen Jahren übersendet hat[16]; erhalten scheint es freilich nicht mehr zu sein.

So weit ist nun alles ganz schön; nun beginnt aber schon die Konfusion, da sich Kukuljevic auf eine Stelle in der Kompilation Zanis[17] beruft, in der eine junge deutsche Miniaturmalerin und „Freundin" des Padre Don Giulio Clovio um 1540 erwähnt wird — aber diese Stelle vermag ich bei

Zani überhaupt nicht zu finden; sie hat sicher auch keinen dokumentarischen Wert, scheint vielmehr aus jener bei Della Valle abgedruckten Briefstelle irgendwie abgeleitet zu sein.

Man wird es einem Dilettanten jener Zeit, wie es der wackere Kukuljevic war, zugute halten, wenn er aus dieser Stelle ein ganzes Geschichtchen in Stil und Geist der abklingenden Romantik zurechtgezimmert hat. Ein junges Mädchen aus Deutschland habe durch Schönheit und Kunstsinn Clovios Augen auf sich gezogen, er sei ihr Freund und Lehrer geworden, und sie habe es durch bedeutende Fortschritte in Rom zu beträchtlichem Ruf gebracht. Zanis Angabe, sie habe auch Clovio geheißen, erschien ihm freilich nicht glaubwürdig, es sei denn, daß sie aus der Familie Clavio von Bamberg stammte. Zu Clovios Zeit habe sich nämlich in Rom der als mathematischer Schriftsteller und Komponist bekannte Jesuit Christoph Clavius aufgehalten. Das ist nun allerdings ein ziemlich bekannter Mann, dessen Lebensumstände — er lebte 1537—1612 — genau bezeugt sind und der es gar bis zum Kardinal gebracht hat[18]. Der Brief enthülle auch „die Seelenstimmung unseres unsterblichen Künstlers"; Kukuljevic hatte aber selbst hervorgehoben, daß er von Annibale Caro für Clovio aufgesetzt zu sein scheine; tatsächlich ist er im Komplimentenstil der Literaten des Cinquecento gehalten und unterscheidet sich in seiner sorgfältig gedrechselten Form auf das schärfste von eigenen erhaltenen Briefen des Meisters[19].

Es ist erst unserer Zeit vorbehalten geblieben, die beiden getrennt fließenden Quellen zu vereinigen, in einer Weise, wie es der alte, von der zünftigen Kunsthistorie so oft hartgetadelte Vasari auch nicht schöner zustande gebracht hätte. Das ist in Bradleys 1891 erschienener Clovio-Biographie geschehen[20] Die junge Miniaturmalerin angeblich deutscher Herkunft in Rom[21], wird hier unmittelbar mit der Wiener Miniatur in Zusammenhang gebracht; Clovios Ehe mit ihr wird zwar bezweifelt, aber nicht unbedingt geleugnet. (friend or lover lautet die suggestive Randnotiz zu einer Stelle in dem in Übersetzung mitgeteilten Briefe Clovios an sie); der geistliche Stand Clovios sei so wenig als etwa bei Sebastiano del Piombo im Renaissance-Rom ein ernstliches Hindernis gewesen. Das bleibe nun dahingestellt, aber daß der ehrwürdige Kirchenfürst Clavius, der hier lediglich als „Komponist" aufgeführt wird, zu ihrem Vater gemacht wird, ist doch ein starkes Stücklein, ganz abgesehen davon, daß er, als seine angebliche Tochter um 1540 nach Rom gekommen sein soll — drei Jahre alt war!

Nun aber genug von diesen Lächerlichkeiten; Bradley kann das Stück

überhaupt nicht gesehen haben, denn sonst müßte eben dem englischen Verfasser des „Dictionary of Miniaturists“ die tiefe Kluft, die beide Bilder trennt, aufgefallen sein. Seine Notiz ist auch, wie ihr Wortlaut zeigt, ganz einfach aus Waagen abgeschrieben, wie seine ausdrückliche Angabe, dem Clovio-Porträt „fehle“ die Bezeichnung des Lebensalters, beweist[22]; Waagen hat diese lediglich in seinen Reisenotizen übersehen oder anzumerken vergessen.

In der Tat liegt zwischen den beiden, obwohl äußerlich seit alter Zeit vereinigten Bildnissen eine ganze Welt. Nicht nur durch ihre Lebensjahre, auch durch ihren Stand, den schon die hermelinbesetzte Kleidung anzeigt, unterscheidet sich diese zweifellos den höchsten Kreisen angehörige Dame deutlich von ihrem Gegenüber; aber auch ihr Aussehen und eben diese Tracht, sowie vor allem der Stil des ganzen Werkchens zeigen, daß sie nicht nur einem ganz anderen Volk und Lande angehört, sondern daß ihre Züge auch von einer Kunst, die nicht in italienischem, sondern in nordländischem Boden wurzelt, uns überliefert worden sind. Schon ein älterer Beobachter hat, freilich mit seltsamen Mißverständnissen, an das Richtige gestreift, v. Sacken, dem Holbeins Name auf die Lippen kam; und Waagen hat wenigstens die zweifellose künstlerische Überlegenheit des Bildchens erkannt. In der Tat läßt sich auch wenigstens sein eigentlicher Urheber mit aller wünschenswerten Genauigkeit nennen: es ist eben niemand geringerer als Hans Holbein d. J. selbst. Unter seinen berühmten Kartons in der kgl. Bibliothek zu Windsor befindet sich die Vorzeichnung dazu: der alten Aufschrift gemäß stellt sie die Lady Marchioneß of Dorset, eine Nichte Heinrichs VIII. dar, die in der Geschichte Englands dadurch eine gewisse Bedeutung erlangt hat, daß ihre Enkelin die unglückliche Lady Jane Grey gewesen ist; entstanden ist der Karton wohl in Holbeins zweitem englischen Aufenthalt 1532 bis 1543[23]. Er gehört wohl nicht zu Holbeins vornehmsten Leistungen; im übrigen liegt ihm zweifellos eine jener Glastafelpausen zugrunde, deren für Holbein so unendlich charakteristische Verwendung Josef Meder vor kurzem schlagend nachgewiesen hat[24]. Die Wiener Miniatur gibt ihn bis in alle Einzelheiten getreu wieder; diese, im Original zuweilen nur angedeutet oder übergangen wie die Perlenschnur, der Hermelinbesatz, die Fingerringe sind hier mit echt miniaturmäßiger Sauberkeit ausgeführt. Trotzdem wird man zögern, das vortreffliche, aber doch etwas flaue Bildchen dem großen Meister selbst zuzuschreiben; gerade aus der Masse des ihm zugeschriebenen Gutes heben sich die zweifellos eigenhändigen Miniaturen scharf heraus, vor allem die in Windsor befindlichen. Dieser Zusammenhang erklärt aber auch, weshalb

unser Stück so weit über seinem Schicksalsgenossen steht, wie die wesentlich auf nordischem Boden erwachsene Technik überhaupt über der diesen Dingen gegenüber viel spröderen italienischen Manier. Daß es sich aber hier um Schulgut handelt, beweist vor allem der Umstand, daß es nicht das einzige Exemplar ist; eine Wiederholung — flauer als unser Stück, wenn der Abbildung zu trauen ist —, befand sich, aus dem Besitz des Duke of Buccleuch stammend, 1909 in der Miniaturenausstellung des Burlington Club[25], Holbein selbst zugeschrieben.

Das Vorhandensein zahlreicher nach Holbein ausgeführter Miniaturen weist uns auf einen historisch bemerkenswerten Umstand hin, auf das Ursprungsland dieses Kunstzweiges, die Niederlande, in dessen bodenständiger Kunst er verankert ist, sowie auf das klassische Land seiner besonderen Pflege, England; in der Literatur drückt sich dies von Hilliards und Norgates Traktaten[26] an bis auf Bradleys schon erwähntes Dictionary und die monumentale History of Portrait Miniatures Dr. Williamsons von 1904 aus.

Es sind, wie allgemein bekannt ist, zunächst niederländische Miniatoren, die schon seit Beginn des 16. Jahrhunderts in England wirken und Holbein wenigstens äußerliche Anregung gegeben haben. Besonders sind es aber, was für diesen Kunstzweig charakteristisch ist, Frauen, die ihn hier mit besonderem Beifall ausübten. Drei von ihnen sind uns besonders, wenigstens dem Namen nach, bekannt: es ist ihnen sogar von Vasari (wohl nach Nachrichten, die ihm Lampsonius geliefert hat) in der zweiten Auflage seines Geschichtswerkes von 1568 ein Ehrengedächtnis errichtet worden: Susanna, die Tochter Gerard Hornebolts (nach englischer Aussprache) von Gent, deren schon Dürer in seiner Niederländischen Reise gedacht hat, dann eine Katharina Maynors aus Antwerpen, endlich die schon erwähnte Livina Teerlinck, die sämtlich am englischen Hofe tätig gewesen sind[27]. Nur von der zuletztgenannten lassen sich mit einer (freilich sehr geringen) Wahrscheinlichkeit Werke namhaft machen: es sind das zwei Kinderbildnisse, die einst ihren Namen getragen haben sollen und auf der Burlington Exhibition von 1909 ausgestellt waren[28]. Daß manche der unter Holbeins Namen gehenden und von ihm abgeleiteten Miniaturen auf diese niederländische Künstlerkolonie in England zurückgehen dürften, ist wohl glaublich.

Ein Zusammenhang mit jenem merkwürdigen, wohl sicher an Livina Teerlinck gerichteten Briefe Clovios — womit wir wieder auf unseren Ausgangspunkt zurückkommen — wäre also in gewissem Maße vorhanden, wenigstens möchte man auch hier in erster Linie an niederländisch-englischen

Abb. 16a G. Clovio

Abb. 16b Nach Holbein d. J.

Zwei Miniaturen aus Ambras

Ursprung denken. Clovios Beziehungen zur niederländischen Kunst seiner Tage sind überhaupt sehr merkwürdig. Nicht nur, daß er — seinem Nachlaßinventar von 1578 zufolge — eine Anzahl von Bildern und Zeichnungen Pieter Brueghels selbst besessen hat, es findet sich dort auch eine zur Hälfte von ihm, zur Hälfte von diesem größten niederländischen Zeitgenossen ausgeführtes Miniaturbildchen verzeichnet[29]. Und hier spielen die Rahmen, in die unsere beiden Bildnisse schon von alter Besitzer- oder Sammlerhand gefügt worden sind, eine gewisse Rolle. Sie weisen nämlich aus Italien hinaus nach dem Norden. Der eine von 1576 datierte (des weiblichen Porträts) trägt in einem der Inschrifttäfelchen einen evangelischen Hinweis auf die Eitelkeit der Welt, auf Lots Weib: Quia nescitis diem neque horam. (Matth. 25, 13) 1576 Memores estote uxoris Lot. Lu 17. (= Ev. Luc. 17, 32). Ein reicherer, aber in seinen Formen durchaus verwandter Spiegelrahmen im Louvre[30] hat nun zum Überfluß die niederdeutsche Inschrift: Gedenct des wijf Loth. Und ebenso entstammt der Rahmen um Clovios Selbstbildnis der gleichen Zeit und Umgebung; es ist das Kartuschenwerk der niederländischen Stecher um 1550 wie etwa des Cornelius Bos oder des Hieronymus Cock, dem die Schnitzer hier wie anderwärts die Anregung entnommen haben. Hier weiter zu gehen, würde uns sofort auf das Gebiet jener romanhaften Hypothesen der früher geschilderten Art zurückbringen, um so mehr, als jene Kinderminiaturen, sollten sie auch wirklich von Livina herrühren, keinen rechten Vergleichungspunkt mit dem Bildchen der Lady Dorset bieten.

Ein merkwürdiger Zufall hat es gefügt, daß ein Selbstbildnis des geistlichen Malers Don Giulio Clovio noch einmal in Verbindung mit Frauenporträts in einer alten italienischen Sammlung erscheint; abermals in geschnitztem Rähmchen. Erhalten ist es allerdings nicht, kann auch von vornherein der ganzen Sachlage nach nicht mit dem Wiener Stück identisch sein, sondern ist uns lediglich durch eine alte Inventarnotiz überliefert. Es hat sich in dem reichen Museum des 1600 gestorbenen römischen Antiquars Fulvio Orsini befunden und ist durch Testamentsverfügung an dessen Gönner, Kardinal Peretti, vermacht worden; die weiblichen Bildnisse (es ist nicht klar, ob es sich um ein oder mehrere Porträts handelte) stellten zwei Schwestern dar, deren eine italienischem Brauch gemäß kurz La Rossa genannt wird[31]. Wer die beiden gewesen sind, ob etwa Hausgenossinnen seines Alters oder was sonst, wissen wir nicht. Auch Clovios noch erhaltenes Testament mit dem Inventar seiner zahlreichen Kunstschätze gibt darüber keine Auskunft. ‹1923›

Anmerkungen

[1] Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses. Wien, Schroll 1901. S. 22 mit Tafel XXXIV, 5 u. 6.

[2] The Burlington Magazine, Okt. 1922, S. 194ff.

[3] Thesaurus artis pictoriae ex unius J. Clovii clari admodum pictoris operibus depromptus (Londini) 1733. Überaus seltener Privatdruck.

[4] The life and works of Giorgio Giulio C. Lond., Quaritch, 1891.

[5] Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens. Berlin 1908. II, 208.

[6] Williamson, History of Portrait Miniatures. II., pl. XCVIII, fig. 4.

[7] Slovnik umjetnikah Jugoslavenskih, Agram 1858, S. 155, darnach Bradley, S. 154.

[8] Bd. VII, S. 122—124 (erschienen 1911).

[9] Handschriftliches Inventar von Ambras 1788. Bd. II, S. 275, Nr. 51.

[10] Die k. k. Ambraser Sammlung. Wien 1855. II, S. 113, Nr. 7 u. 8.

[11] Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. Wien 1866. II, 343.

[12] Leben des G. Julius Clovio. Agram 1852. S. 19ff.

[13] Vasari ed. Della Valle. Siena 1793. X, p. 394, nota.

[14] Pure perchè gli artefici sogliono haver caro veder diverse maniere di quelli che operano, ho giudicato che non sia per dispiacervi di poter considerare quella di noi altri d'Italia.

[15] Vgl. über sie den Artikel von W. H. James Weale im „Burlington Magazine" IX, S. 278.

[16] Bertolotti, D. Giulio Clovio, principe di miniatura in den Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie dell' Emilia. N. S. vol. VII, p. 1. Modena 1881, p. 274: Un scattolino tondo con il ritratto di Livinia meniatrice della Regina d'Inghilterra. Seltsamerweise hat Bradley, der den Nachlaß Clovios kennt und bespricht, diesen Zusammenhang übersehen.

[17] Enciclopedia metodica critico-ragionata delle b. arti. Parma, seit 1820, auch ein Künstlerlexikon enthaltend. Kukuljević (a. a. O. S. 20) zitiert die Stelle folgendermaßen: Clovio Giovane Tedesca amica del Padre G. Clovio miniatrice bravissima fioriva 1540.

[18] Allgem. Deutsche Biographie s. v. Clavius. Eitner, Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten II, S. 461.

[19] Einen solchen — geschrieben in höchst ungelenkem Italienisch — hat z. B. Müntz in den Archives des arts, Paris 1890, I, S. 72, veröffentlicht.

[20] Life and works of G. G. Clovio, S. 152, 369, 390.

[21] Sie hat hier sogar schon einen Taufnamen Giovanna erhalten — ich fürchte, er stammt aus der angeblichen Notiz Zanis: Clovia Giovane Tedesca!

[22] An anderer Stelle, in einer Anmerkung des Textes, S. 135, hat Bradley jedoch die Inschrift vollständig angegeben.

[23] Woltmann, Holbein II, Nr. 332; Chamberlain, H. Holbein II, S. 256.

[24] Meder, Die Handzeichnung. Wien 1919. S. 467 f.

[25] Burlington Fine arts Club. Exhibition of Early English Portraiture. London 1909. Plate XXXIII, 1 mit S. 118. Zwei größere Porträts der Herzogin (Kopien nach dem verlorenen Bildnis Holbeins?) sind ebenda aus englischem Adelsbesitz angeführt (S. 74).

[26] Ich möchte hier doch auf die trefflichen Einleitungen Ph. Normans sowie M. Hardie's zu ihren Ausgaben von Hilliards Art of limning, Walpole Society I, 1912 und von Norgates Miniature, Oxford 1919, verweisen.

[27] Vgl. u. a. Chamberlain, Holbein I, S. 268.

[28] Catalogue, pl. XXXIII, 5.

[29] Bertolotti l. c. p. 267: Un quadretto di miniatura, la metà fatta per mano sua (i. e. Clovio) l'altro di Mo Pietro Brugole.

[30] Molinier, Histoire des arts appliqués II, pl. XVIII, 3.

[31] Publiziert von P. de Nolhac in den Mélanges d'archéologie et d'histoire der Ecole française de Rome, IV. Paris 1884. P. 178, no. 105: Quadretto corniciato di noce di miniatura, col ritratto di Don Giulio, della Rossa, et sua sorella, di mano di Don Giulio. In Orsinis Testament heißt es (ebenda, in nota): Itemque lego, quod puto eidem Illmc D. meo gratum futurum, opus minio elaboratum manu Julii Clovii, in quo est effigies ipsius Julii, cum duabus sororibus, non tamen eius.

Zur „Philosophie" des Kunstsammelns

Man braucht nicht gerade solche Prunkbeispiele von Katalogen großer Privatsammlungen, wie vorher jener der Pierpont Morganschen war und jetzt der ihn weitaus übertreffende der Sammlung Castiglioni ist, vor Augen zu haben, um sich ins Gedächtnis zurückzurufen (was im übrigen der Weltkrieg mit dem Verschwinden der drei großen Kaiserreiche in so furchtbarer Deutlichkeit gezeigt hat), daß nämlich auch auf solchem Sondergebiete eine neue Aristokratie an Stelle der alten getreten ist: wenige Ausnahmen abgerechnet, liegt heute das bewegliche und treibende Moment in den Bürgersammlungen, längst nicht mehr in denen der Fürsten und des Geburtsadels. Freilich, die Anfänge liegen ja ein gutes Stück zurück: zuerst im Lande moderner (oder sollen wir heute schon sagen modern gewesener?) Individualitätskultur, Italien, in den Häusern der „königlichen" Kaufleute und Bankiers von Florenz und Venedig, im deutschen Norden von Augsburg und Nürnberg, zuletzt von Holland. Von dem Bankier Jabach unter Ludwig XIV. fällt unser Blick auf den englischen Kaufmann Solly, dessen Spürsinn für die „Primitiven" (in einer recht englischen Verquickung mit praktischer Handelsspekulation) den Grund zu der ersten wirklich „kunsthistorischen" Galerie, der Berliner, gelegt hat; ein Kapitel in Immermanns Epigonen — einem Roman, den die Kunsthistoriker wie Rumohrs „Deutsche Denkwürdigkeiten" mit Unrecht vergessen zu haben scheinen — schildert unterhaltend und lehrreich zugleich diese Episode.

Worin mag die Ursache solcher Verschiebung liegen? — Plump materialistisch zugreifender Verstand hat ja die Antwort sofort bereit: das allmächtige Kapital ist am Werke, der Reichtum (der nach einer berühmt gewordenen mittelalterlichen Definition freilich auch bereits ein Merkmal des Geburtsadels war, neben „guten Sitten"), Reichtum, der Werte zu erwerben, festzuhalten, fruchtbringend zu machen imstande ist.

Daß diese Antwort kurzsichtig und oberflächlich sein dürfte, geht schon daraus hervor, daß sie, abgesehen von dem allzu selbstverständlichen Gran Wahrheit darin, eben gar so selbstverständlich und plan ist. Sollen es wirklich nur die Erwerbsmöglichkeiten sein, die alle jene Kaufleute und Bankherren veranlaßt haben, ihr Geld in Kunstwerken anzulegen? Mögen die

holländischen Sammler mit ihrem praktischen Kaufmannsverstand es gleich ihrem Nachfahren Solly und andern es auch nicht verschmäht haben, ihre Bilder als Spekulationsobjekte zu betrachten, sind denn wirklich die großen Bürgersammler alter und neuer Zeit, bis auf Brauer Jakobsen in Kopenhagen, nur von dieser Seite zu erklären? Ganz abgesehen davon, daß nicht bloß Genießer — schon das übrigens ein Geistiges —, sondern sehr tüchtige Kenner immer unter ihnen waren und noch sind. Es wäre auch fast nur etwas Selbstverständliches, durchaus nichts Neues, wenn man sagen wollte, daß Reichtum wie politische Herrschaft in dem Kunstwerk Ausdruck und Stärkung seines Machtgefühls fände. — Sicherlich, gerade die oben genannten großen und prachtvoll repräsentierenden Katalogwerke sind sprechende Zeugen dafür. Die Großen aller Zeiten und Länder, ja selbst die geistige politische Macht, die Kirche, haben eben nicht anders gedacht; weltliche wie kirchliche „Schatz" (und „Kunst")kammern sagten und sagen es noch laut genug.

Schon dieses zweite führt tiefer in geistiges Gebiet: es muß irgendwie ein engeres Verhältnis vorhanden sein, etwas, das in der Geistesverfassung jener Menschen seine Wurzel hat. Hätten wir — wozu höchstens Ansätze vorliegen, so besonders in gelegentlichen, freilich ganz abseitigen und mitunter in Sackgassen mündenden Äußerungen A. Riegls — so etwas wie eine „Philosophie" des Kunstsammelns (ich meine damit nicht die moderne Pseudophilosophie des Psychologismus), so würde die Antwort vermutlich schon vorliegen.

Der große italienische Philosoph Benedetto Croce — ich nehme es gleichmütig hin, wenn man über meine „Prophezeiung" lächelt oder die Achseln zuckt, künftige Geschlechter würden in ihm, dem in Deutschland (namentlich im Gegensatz zur angelsächsischen Welt, die längst, unter dem Einfluß der großen deutschen Philosophie von einst wie der kleinen von heute und gestern, von ihrem ererbten Empirismus abgerückt ist) noch recht wenig Bekannten, einmal „den Philosophen des 20. Jahrhunderts" entdecken — ist der erste gewesen, der vor allem durch sein Hauptwerk, die vierbändige „Philosophie des Geistes" in unerbittlich klarer Folgerichtigkeit nicht nur die völlige, zagend und zögernd erkannte, aber immer wieder vom Intellektualismus zurückgedrängte Autonomie des sogenannten ästhetischen Gebiets, der reinen Anschauung, herausgearbeitet hat, sondern ebenso und fast noch mehr die des immer gleichsam nur widerwillig geduldeten, ja verfemten reinen, wirtschaftlichen und politischen Nutzens, des „ökonomischen" Gebiets —

man erinnere sich nur des größten Denkers dieser Sphäre, der auch ein Volksgenosse Croces gewesen und dessen Name zu einem mißverstandenen Schlagwort geworden ist, Niccolo Machiavellis. Beide stehen sich als Spiegelbilder gegenüber, in der vita contemplativa und activa des Geistes, der doch immer Einheit bleibt, wenn auch, je nachdem, einer seiner vier Aspekte in das Blickfeld des Beschauers tritt: wie im betrachtenden theoretischen Geist sich Anschauung zum Denken stellt, „Ästhetik" zur „Logik" — jene als die notwendige Voraussetzung, nicht etwa als tiefere, obwohl in gewissem Sinne „primitivere" Stufe zu dieser — so steht im praktischen, handelnden Geiste (der seinerseits den theoretischen fordert) das utilitarische zum sittlichen Wollen — Handeln, „Ökonomik-Politik" zur „Ethik", ebenso autonom, ebenso wertvoll, ebenso Vorbedingung „Künstler", „Denker" (oder Philosoph), „Geschäftsmann" (oder Politiker), „Heiliger", das sind die vier Stufen des Geistes in seiner Tätigkeit, die nicht etwa eine aufsteigende Wertskala darstellen — das bedeutete, je nachdem, den immer wieder auftauchenden Rückfall in Ästhetentum, Intellektualismus, Utilitarismus, Moralismus und Asketenwesen — sondern die, die gesamte Realität erschöpfend, gleichberechtigt nebeneinander hausen, in unzähligen Gradationen und Mischungen, vor allem des Durchschnitts, vorkommen, in ihren höchsten und reinsten Ausprägungen des Genies aber jedem sofort faßbar und nennbar sind, in der Art, wie sie Emerson, freilich einseitig und eng gesehen, in seinen Representative Men hingestellt hat, und deren jede in ihrer besonderen Sphäre nicht nur den ganzen Menschen, sondern in ihm auch den ganzen tätig schaffenden Geist, das Universale im Individuellen verkörpert. Eine Ahnung dieses wechselseitigen Verhältnisses vor allem zwischen dem ästhetischen und ökonomischen Geist hat schon jene Zeit gehabt, die zuerst diesen letzteren erkannt hat, die italienische Renaissance; und wenn deren großer Verkünder, Jakob Burckhardt, sein unsterbliches Buch über ihre Kultur mit dem Kapitel über den „Staat als Kunstwerk" (weiterhin ist vom Krieg als „Kunstwerk" die Rede) eröffnet, so leitet ihn ein Gedanke, der über die begrenzte Zeitspanne hinausreicht.

Es liegt auf der Hand, daß jene Dichotomien nur dem Anschein nach schulmäßige Distinktionen sind, und daß es sich dabei nirgends um einen Dualismus handelt, am allerwenigsten um jenen, den schon die Philosophie der Frührenaissance durch ihre Lehre von der coincidentia oppositorum der Einheit der Gegensätze, aufzulösen begonnen hat. Aber die schon oben so stark betonte Einheitlichkeit des Geistes hindert nicht, daß in der praktischen

Betätigung Gegensätze oft feindlichster Art sich einstellen, nicht nur zwischen theoretischem und praktischem Geist, im evangelischem Kontrast von vita contemplativa und vita activa, sondern ebenso, ja noch mehr innerhalb dieser beiden Hemisphären des Geistes selbst, zwischen dem ästhetischen Gebiet des reinen Anschauens und dem logischen des reinen Denkens hier, der ökonomisch-politischen und der ethischen Willenshandlung dort — Gegensätze, die oft genug und immer wieder zur Vergewaltigung des einen oder andern Teils geführt haben und führen. Ist doch auf der einen Seite die Richtung auf das Individuelle, auf der andern die auf das Universale gegeben und wesentlich; sie kann zur völligen Mechanisierung und Schematisierung der farben-, formen- und klangreichen Welt durch das abstrakte, vor allem naturwissenschaftlich-mathematische Denken hier, zu ihrer völligen Verneinung und Auflösung durch die Askese dort führen.

Schon eine Betrachtung von außen läßt erkennen, daß die beiden auf das Universale gestellten Gebiete des Logischen und Ethischen — führte es nicht zu Mißverständnissen, so könnte man sie die „abstrakten" nennen — einander näher stehen, als dem Intuitiv-Ästhetischen auf der einen, dem Utilitarisch-Ökonomischen auf der andern Seite — den „konkreten". So erscheinen sie, wie schon gesagt wurde, in jenen beiden Hemisphären des Geistes wie Spiegelbilder, üben darum zweifellos eine gewisse natürliche Anziehung aufeinander, und im Sinne der alten Chemie ließe sich hier etwas wie „Wahlverwandtschaft" vermuten.

Aber verlassen wir die Gefilde der Spekulation mit ihrer dünnen Höhenluft und steigen wir in die uns vertrauteren Niederungen des Lebens hinab, wo wieder lebendige Organismen in ewigem Wechsel Wurzel schlagen und gedeihen können. Allein wir meinen da droben unseren Blick geschärft zu haben für Erfahrungen, die uns handgreiflich scheinen, und die eben in jener gerade berührten „Wahlverwandtschaft" ihre Erklärung finden. Wohl schwingt sich die Brücke von der Welt des künstlerischen Schauens in die Welt des Denkens, wie von der des individuellen Nutzens in die des Ethos, jeder, der in diese beiden letzten gelangen will, muß sie überschreiten, aber fast will es scheinen, wie in gewissen Märchen öffne sich wohl der Zugang zu dieser Brücke, aber das Zurück sei verwehrt. Wir sagten es schon, das Ästhetische wie das Ökonomische sei fast immer vom Intellektualismus und Moralismus deterioriert oder ganz unterdrückt worden; es ist viel leichter (und die Geschichte der Kunstlehre wie der Politik zeigt es fast auf jedem ihrer Blätter) künstlerische Form intellektualistisch zu zersetzen oder politische

in ethischem Rigorismus vertrocknen zu lassen, um dann hilflos mit leeren Händen vor der Wirklichkeit zu stehen, als ihre reiche, lebensfrohe und strenge Autonomie zu erfassen und zu betätigen. Der logische Denker neigt leicht dazu, das künstlerische Schaffen ebenso für absurd und nichtig (von Platon bis zu Tolstoi) zu erachten als das Genie des sittlichen Lebens, „der Heilige", die ganze lebenswarme Wirklichkeit für sündig und strafbar — worauf übrigens die Gegenseite in ihrer Weise vice versa antwortet. Man wird Menschen dieser Gattung in ihrer schärfsten und höchsten Ausprägung nur sehr selten in der Reihe derer finden, die es lieben, Kunstwerke um sich zu versammeln oder sie zu veranlassen, ja selbst trotz allen Anscheins in der „redenden" und „tönenden" Kunst die „Form" (das ist freilich nicht im abstrakten Sinn eines längst fadenscheinig gewordenen Dualismus zu verstehen) über den vermeintlichen „Inhalt", das vage „Gefühl", kurz das Außerästhetische zu setzen; im tiefsten Grunde aber nicht deshalb, weil sie der Möglichkeiten, sondern weil sie des eigentlichen Antriebes dazu entbehren, und weil ihre geistige Einstellung ihnen das gleichgültig, ja fast unmöglich macht, in ihrem persönlichen Umkreise zum mindesten, für sich. Es kommt dabei sehr in Betracht, daß es sich bei Werken der bildenden Kunst (wir bleiben uns dabei dieser rein praktischen und empirischen Scheidung immer wohl bewußt) um einen weitaus individuelleren Besitz, einen Besitz in viel ausgesprochenerem materiellen Sinne handelt; das Kunstwerk ist da (und wäre es auch eine „Wiederholung") eben nur „jetzt und hier" vorhanden, schlechthin einmalig, und selbst die sogenannten reproduzierenden Künste, Graphik, Bronzegüsse u. dgl., machen davon nur bedingt eine Ausnahme; bei jenen anderen „Künsten" ist aber auch die Art ihrer „Reproduktion" schon rein äußerlich eine andere. So ist der „Kunstsammler" auf diesem Gebiet ganz besonders ein persönlichst eingestelltes, ökonomisches Wesen, ja im eigentlichen Grunde überhaupt nur hier vorhanden; und selbst wenn er, dem demokratischen Zuge der Zeit folgend, seine Schätze der Öffentlichkeit zugänglich macht, so handelt er nicht vom Zentrum, sondern von der Peripherie seines innersten Wesens aus. Gewiß, Fürsten und Vornehme so gut wie Finanz- und Geschäftsleute aller Zeiten haben aus Prachtliebe und Machtlust heraus gesammelt — der Gradationen sind hier ebenso unzählige —, aber die Männer der universalen Sphären, mögen sie mit irdischen Gütern gesegnet sein oder nicht, mögen sie sich ihrer freuen oder sie verachten, sind kaum jemals in den Reihen der Sammler zu finden gewesen. Schopenhauer, der ein wohlhabender Mann, auch ein recht guter

Geschäftsmann schon aus väterlicher Vererbung her war und der glänzende Seiten über das Wesen der Kunst geschrieben hat, war so wenig Sammler als der heilige Carlo Borromeo; und wenn dessen Neffe, der berühmte Kardinal Federigo, der fast ein halber Heiliger gewesen ist, ein ansehnliches Museum, den Grundstock der Mailänder Ambrosiana, zusammengebracht und mit Liebe gehegt und beschrieben hat, so waren es doch viel mehr didaktische, pädagogische Interessen eben praktischer Art, die ihn leiteten und dieser Italiener der Spätrenaissance, der ein wirkliches Kunstverständnis besaß, war doch auch ein halber, geistlicher, „Politiker".

Es ist keine üble Probe auf das Exempel, wenn man einen berühmten Sammlerkatalog der oberitalienischen Hochrenaissance, verfaßt von dem venezianischen Patrizier (und eo ipso „Politiker") Marcanton Michiel, daraufhin durchblättert. Da sind Künstler — ohnehin schon aus naheliegenden „ökonomischen" Gründen fast die ältesten Privatsammler — und Nobili, die uns in ihren charakteristischen Studios vor Augen treten; aber nur ein einziger Mann der reinen Wissenschaft ist darunter: der Philosophieprofessor Leonico Tomeo in Padua. Dafür begegnen uns viel öfter Männer der „praktischen" wissenschaftlichen Berufe: schon bei Michiel tritt die Figur des Juristen Marco Benavides-Mantova bedeutend hervor, und was im besondern Ärzte, ganz abgesehen von ihrer literarischen Tätigkeit seit Aldrovandi von Bologna und dem Leibarzt Urbans VIII. Giulio Mancini, auf diesem Gebiete bis auf unsere Tage herab bedeutet und geleistet haben, ist wohlbekannt; es soll nur etwa an den Dr. Sloane in London, dessen Sammeltätigkeit dem Britischen Museum zum Erstehen half, oder an einen Kunstkenner und Sammler, wie es der Senator Morelli-Lermolieff von Bergamo gewesen ist, erinnert sein. ‹1925›

Verzeichnis der Bildbeigaben

Abb.		neben Seite
1.	Spätrömisches Erotenrelief. Wien	184
2.	Dosso Dossi, Jupiter und die Tugend. Wien	298
3.	Holzfäller-Teppich. Paris	304
4.	A. Riccio, Arbeitsmann. Wien	308
5.	A. Riccio, Dornauszieher. Berlin	312
6a.	Statuette einer Kranken. London	314
6b.	Antike Votivfigur, Richmond	314
7a.	Vogelsteller. Berlin	316
7b.	Holzstatuette eines Boten. Wien	316
8.	Salzfaß des Benvenuto Cellini. Wien	344
9.	F. Laurana, Frauenbüste. Wien	360
10.	Lararium in Pompeji	364
11.	Bertoldo, Bellerophon. Wien	366
12.	L'Antico, Herkules und Antaeus. Wien	368
13a.	Gian Bologna, Venus. Wien	370
13b.	Die Granvella-Venus. Wien	370
14.	Gian Bologna, Merkur. Wien	372
15.	Vanitasgruppe. Wien	376
16.	Zwei Porträtminiaturen aus Ambras: Giulio Clovio, Selbstporträt, und Lady Dorset, nach Holbein d. J.	400

Inhalt

Seite

Vorbemerkung 6
An Arpad Weixlgärtner 7
Heidnische Elemente in der christlichen Kunst des Altertums 9
Die Entwicklung der Medaille 44
Die höfische Kunst des Abendlandes in byzantinischer Beleuchtung 68
Zwei Kapitel aus der Biographie einer Stadt 82
Die Entstehung Venedigs 82
Venedig im 18. Jahrhundert 112
Ferrara 160
Zur Genesis der mittelalterlichen Kunstanschauung . . . 180
Randglossen zu einer Stelle Montaignes 213
Gespräch von der Bildniskunst 227
Zur Geschichte der Kunsthistoriographie 248
Die florentinische Künstleranekdote 248
Filippo Villanis Kapitel über die Kunst in Florenz 261
„Gotik" 270
Der Weltenmaler Zeus. Ein Capriccio des Dosso Dossi . 296
„Armeleutekunst" alter Zeit 304
Zwei holländische Bildner in Deutschland 320
Das Salzfaß des Benvenuto Cellini 340
Eine Frauenbüste der italienischen Frührenaissance . . . 357
Fünf italienische Bronzen 363
Vanitas. Ein deutsches Bildwerk des 15. Jahrhunderts . 373
Musikinstrumente der Vergangenheit 381
Goya. Eine Vorrede 388
Kunsthistorische Romantik (Giulio Clovio und Livina Teerlinck) 394
Zur „Philosophie" des Kunstsammelns 404

IM VERLAG JULIUS BARD BERLIN
erschien

herausgegeben von

Julius Schlosser

Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten

Zum erstenmal vollständig herausgegeben
und mit Erläuterungen versehen

2 Bände mit 2 Tafeln broschiert M. 20.—
In Leinen M. 25.—

*

Ferner unter dem Titel

Denkwürdigkeiten
des florentinischen Bildhauers
Lorenzo Ghiberti

Eine Auswahl zum erstenmal ins Deutsche
übertragen von Julius Schlosser.

Mit 15 Tafeln, gebunden M. 2.—

*

Die Handzeichnungen von
Peter Paul Rubens

herausgegeben von
Gustav Glück und Franz M. Haberditzl
mit 240 ganzseitigen Abbildungen
In Leinen gebunden M. 47.—

IN DER FRANKFURTER VERLAGS-ANSTALT

erschien

herausgegeben von

Julius Schlosser

C. E. von Rumohr

Italienische Forschungen

Mit einem Porträt Rumohrs

gebunden M. 3.—

*

Wilhelm Pinder

Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas

Mit 29 Abbildungen in Leinen M. 9.—

*

A. E. Brinckmann

Spätwerke großer Meister

Mit 39 Abbildungen. In Halbpergament M. 8.50

*

Ernst Benkard

Das ewige Antlitz

Eine Sammlung von Totenmasken

Mit 118 ganzseitigen Abbildungen.

In Leinen gebunden M. 15.—